

چاپ سوم

بابک احمدی

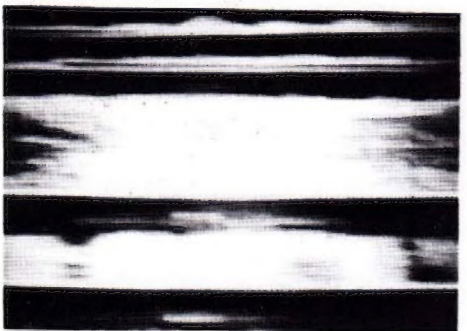
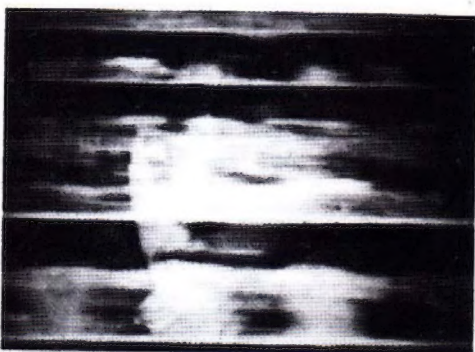
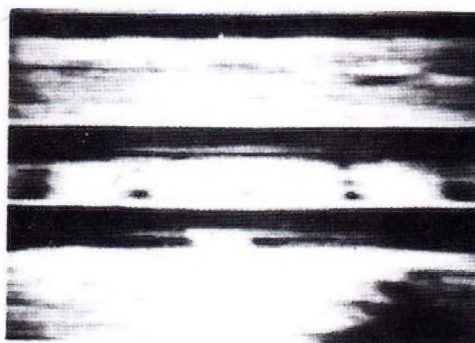


تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما

کتابخانه رستار

@RastarLib



تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما



بابک احمدی

تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما



تصاویر دنیای خیالی

مقاله‌هایی درباره‌ی سینما

بابک احمدی

چاپ اول، ۱۳۷۰، شماره‌ی نشر ۱۷۶

چاپ سوم ۱۳۸۷، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ علامه طباطبایی

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۰۵-۷۸۷-۹

نشر مرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

Email: info@nashr-c-markaz.com

همه‌ی حقوق محفوظ و متعلق به نشر مرکز است

تکثیر، انتشار و ترجمه‌ی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه بدون

مجوز قبلی و کتبی ناشر ممنوع است

احمدی، بابک، ۱۳۲۷-

تصاویر دنیای خیالی: مقاله‌هایی درباره‌ی سینما / بابک احمدی. - تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

شش، ۲۰۰ ص. - مصور، عکس. - (نشر مرکز: شماره‌ی نشر ۱۷۶)

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا. ISBN: 978-964-305-787-9

ص.ع. به انگلیسی: Bābak Ahmadi, Pictures of the Imaginary World

Essays on Cinema

کتابنامه. نمایه.

۱. سینما - مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. عنوان.

۷۹۱/۴۳

PN ۱۹۹۴ / الف ۳

۷۰-۳۶۱۰ م

کتابخانه ملی ایران

قیمت ۳۷۰۰ تومان

فهرست

۱	پیشگفتار
	فیلم‌ها و فیلمسازان
۶	تنهایی ازو
۱۶	گرتروود
۳۲	پول
۴۰	نیمروز بارانی
۵۰	دو نگاه به «ایثار»
۶۱	ترز
۷۵	بازی نور در آب
۸۱	وندرس پیش از وندرس
	مباحث نظری
۹۶	سینمای آمریکا / سینمای اروپا
۱۰۸	دلالت معنایی واژگان و تصاویر
۱۴۰	گفتگو با فیلم
۱۶۲	دو تصویر، دلالت تصویری در نقاشی و سینما
۱۷۵	عکس / فیلم
۱۸۹	یادآوری
۱۹۲	نمایه‌ی نام سینماگران
۱۹۵	نمایه‌ی عنوان فیلم‌ها

پیشگفتار

سینما آشکار نمی‌کند، پنهان می‌دارد.
کارل تئودور درایر

مردی در روزگار ناامن جنگ‌های داخلی و هجوم راهزنان، روستا، خانه و همسرش را ترك گفت. رفت و دشواری‌های بسیار از سر گذراند. شاهدختی با او آشنا شد و به یکدیگر دل بستند. اما مرد سرانجام دانست که به روح شاهدخت عاشق شده است، و این موجودی راستین نیست. سال‌ها گذشت و مرد به خانه بازگشت. شامگاهان به روستایش رسید، دید که خانه برجاسب و چراغی در آن روشن. همسرش را یافت، تهیدست و اندوهگین، اما همچنان مهربان که خاموش اندك شامی آماده کرد و خود کنار آتش نشست. سحرگاه مرد بیدار شد؛ دید تنهاست. از همسایگان که به دشواری بازش شناختند، شنید که زنش مدت‌ها پیش کشته شده است؛ و در باغچه‌ی خانه به خاکش سپرده‌اند. مرد گور را یافت. پس شبی که گذشت چه کسی از او پذیرایی کرده بود؟ کدام نگاه در آمیزه‌ای از عشق و رنجش به او خیره مانده بود؟ کدام دست چنان بخشنده او را نوازش داده بود؟

این پایان فیلم اوگتسو مونوگاتاری یا قصه‌ی ماه محو پس از باران ساخته‌ی کنجی میزوگوشی است. اثری که پس از سال‌ها، در یادم همچون حضور زن در آن شامگاه روستا زنده است. فیلم با ظرافت از گوهر راستین سینما یاد کرده است: تصاویر دنیای خیالی به چشم

ما واقعیت می‌یابند و زنده می‌شوند؛ و ما آرام، از جهان زندگی هر روزه‌ی خویش دور می‌شویم. آن مرد به تصاویری گذرا، به زندگی اشباح، باورداشت؛ و راز آن شب و آن سال‌ها که بر او گذشت همین باور بود. سینما نیز گذر راه از بیداری به خواب، از واقعیت به خیال است. در تاریکی سینما به تصاویر گذرا باور می‌آوریم و اشباحی را زنده می‌بینیم. پس فیلم به یادمان‌هایمان همانند می‌شود. نگاهی است به آنچه می‌رود، و در این رفتن راست‌تر و زنده‌تر از هر چیز دیگر می‌نماید.

دنیای خیال ما، از جهان زندگی هر روزه‌مان جدا هست و جدا نیست. همانندی‌هایشان ریشه در فاصله‌ها دارد و آنجا که منزل‌ها از یکدیگر دورند، نزدیک‌تر از همیشه می‌نمایند. سینما نیز همچون خیال منطق زندگی را درهم می‌شکند و جایگاه رخداد اعجازهاست. از مرزی، آسان می‌گذرد که - بی‌شک به گونه‌ای نادرست - خود میان واقعیت و خیال رسم کرده‌ایم.

همگان یوهانس بورگن را مجنون می‌پنداشتند؛ بی‌خویشی که چونان مسیح موعظه می‌کرد و به ناباوران هشدار می‌داد. اینگر، همسر برادرش، مادری مهربان و شکیب، در زایمانی دشوار به آستانه‌ی مرگ رسید. مارن، دختر كوچك اینگر پرسید: «عمو یوهانس... راست است که مادر به زودی می‌میرد؟» یوهانس به او نگاه کرد: «دخترکم تو چنین می‌خواهی؟» مارن پاسخ داد: «بله، چون پس از مرگش تو او را بیدار خواهی کرد». یوهانس گفت: «اما این کار دیگر شدنی نیست، چون دیگران به من اجازه نمی‌دهند». مارن پرسید: «پس چه به سر مادر می‌آید؟» یوهانس گفت: «مادرت به بهشت می‌رود». مارن سر تکان داد و گفت که چنین چیزی را نمی‌خواهد. یوهانس گفت: «دخترکم، نمی‌دانی که مادری در بهشت

داشتن به چه معناست». اما مارن پاسخ داد که دلش می‌خواهد مادر را «این‌جا، روی زمین» داشته باشد و به التماس افزود: «از خواب بیدارش کن، عمو یوهانس. به دیگران چکار داری؟ من دلم می‌خواهد». این‌گر می‌میرد. در پایان فیلم *اردت* ساخته‌ی کارل تئودور درایر، یوهانس با کلام مقدس این‌گر را از خواب مرگ بیدار می‌کند. همسر این‌گر او را در آغوش می‌گیرد: «اکنون زندگی برای ما آغاز می‌شود». و این‌گر آهسته زمزمه می‌کند: «آری. زندگی، زندگی، زندگی».

چراغ‌ها نیم‌روشن می‌شوند. نمی‌دانم کجایم؟ در شهری که دوستش دارم و اکنون از این سینما به کوچه‌هاش گام می‌نهم، یا در روستای دورافتاده‌ای در دانمارک، میان تپه‌های شن. نمی‌دانم زمان چگونه گذشته است، در بیداری یا در رؤیا. حسرت آن لحظه‌ها همه‌ی عمر با من خواهد ماند. دریغ زندگی همراه با انگاره‌ها و خیال. تصویر سینمایی می‌گذرد و حسرت همواره با گذر همراه است.

شماری از این مقاله‌ها را آن حسرت نوشته است، و گونه‌ای اشتیاق برآمده از عشق. شوق دست یافتن به آن لحظه‌ها: یوهانس، مارن را در آغوش می‌گیرد و می‌گوید: «حالا بخواب، تا من یکی از فرشته‌های پدرم را مأمور کنم که تمام شب نگهدار تو باشد». نوری‌کو به سوی در سر می‌گرداند، در لباس عروسی زیباتر از همیشه است، با دیدن پدر اشک در چشم می‌گرداند. در باغ، باران می‌بارد و مادر بزرگ در راحتی با لباس سفید خوابیده است. ترز به غوک کوچک می‌خندد. دست ایوون از شاخه بلوط می‌چیند. پسرک که دیگر در دنیا نه پدری دارد و نه خانه‌ای به پای درختی خشک آب می‌ریزد؛ این یگانه مکان امن اوست در جهان.

مقاله‌ها به مناسبت‌های گوناگون نوشته شده‌اند و در نظام و طرحی از پیش حساب شده جای نمی‌گیرند. پس تکرار شماری از نکته‌ها و اندیشه‌ها را می‌توان بخشید. نه تمام مقاله‌ها، بل چندی، یادآور آن لحظه‌های دنیای خیالند. وقت نوشتن آن‌ها از بند «نظام و طرحی از پیش حساب شده» رها بودم. اکنون می‌پندارم که با سپردن آن‌ها به اوراق کتاب، یعنی با زندانی کردنشان در مجلدی که صحاف آماده می‌کند، به زندگیشان می‌افزایم.

ب.ا.

فروردین ۱۳۷۰

فیلم‌ها و فیلمسازان

تنهایی ازو

پدر: «ببین توکیو چه بزرگ است.»
مادر: «بله، اگر کسی اینجا گم شود، باید همه‌ی
عمرش را دنبال گشتن راه و نیافتن آن بگذراند.»
از گفتار داستان توکیو

۱

در آخر بهار نوریکو، دختر جوان، دعوت همکار پدرش را رد می‌کند و با او به کنسرت بتهوون نمی‌رود. آغاز شب، تنها در خیابان، راهی خانه می‌شود؛ خانه‌ای که با پدر در آن زندگی می‌کند و دیگر دانسته‌ایم که به سودای این زندگی مشترک، تن به ازدواج نمی‌دهد. در فیلم بارها این جمله را از او می‌شنویم: «اینطوری خوشبختم!» اما خوشبخت هست؟ در این راهپیمایی شبانه، در چهره‌اش هیچ نشانی از شادی نمی‌توان دید. برخلاف، اندوهگین می‌نماید. همان سایه‌ی اندوهی که در نیمه‌ی دوم فیلم لحظه‌ای او را ترك نمی‌کند. نوریکو، آشکارا در این زندگی، چیزی کم دارد. اندیشه‌ای (شاید نه‌چندان روشن) آزارش می‌دهد، همانکه پدر در تك‌گویی پایانی، همراه با لبخندی رازآمیز از آن یاد می‌کند: «من می‌میرم و تو تنها می‌شوی.»

نوریکو در جهان خانوادگی ازو تنها نیست. آیاکو در آخر پاییز و میچیکودر بعدازظهر پاییزی درست در موقعیت او قرار دارند. آنان هم می‌گویند که از زندگی کنونی خویش «راضی» هستند؛ اما آشکارا دلمرده‌اند و غمگین. در هر سه فیلم صحنه‌ای تکرار می‌شود: زمانی که دختران سرانجام تن به ازدواج می‌دهند، در لباس عروسی، آرایش شده و زیبا، در اتاقی می‌نشینند و همراه قدیم زندگی به دیدارشان

می‌آید؛ هر سه دختر لبخند می‌زنند و اشک در چشم می‌گردانند. به معنایی ژرف‌تر این سه دختر نمونه‌ای از تمامی شخصیت‌های آثار ازوهستند. همه در رابطه‌ای که باهم دارند آمیزه‌ای از لذت و آزار می‌یابند. ادعای رضایت دارند و هم اندوه‌زده می‌نمایند. همه می‌ترسند: از مرگ دیگری، از آینده، از حقیقت و از زندگی. به یکدیگر وابسته‌اند چون از تنهایی در هراسند؛ اما میان جمع هم نگران تنهایی از کفررفته‌ی خویشند. هریک از شخصیت‌های فیلم‌های ازوهستند زده‌ای است که زمان فرسوده‌اش می‌کند. همواره خاطره‌ی عزیزی از دسب رفته باری سنگین بر دوش آنهاست. یاد پسر مرده در صحنه‌ی تماشای بادبادک در آغاز تابستان دل پدر و مادر پیر را به درد می‌آورد. در آخر بهار و بعدازظهر پاییزی، مادری که سال‌هاست مرده، انگار هنوز بر سرنوشت اعضای خانواده حاکم است. شوهر جوانی که در جنگ کشته شده بیوه‌ی داستان توکیو را به زندگی سخب اندوه‌باری می‌رساند که دیگر حتی اندیشه‌ی گریز هم آزارش می‌دهد و از پایش می‌اندازد.

کاواچی در بعدازظهر پاییزی می‌گوید: «تنهایم، آدم همیشه تنهاست.» همچون واپسین کلام هیرایاما در این فیلم (که آخرین جمله در آثار ازوست): «آخرش تنها شدم!» تنهایی راز سینمای ازوست. اگر خانواده را همچون «مکان معنوی» آثار خود برگزیده از این روست که در خانواده دیالکتیک وابستگی به دیگران و نیت دوری از آنان کاملتر از هر نهاد اجتماعی دیگر نمایان می‌شود. کیست که این تناقض دردآور را تجربه نکرده باشد؟ آدم‌ها در آثار ازوهستند آزار می‌دهند، همواره می‌پندارند که نسبت به دیگر افراد خانواده کوتاهی کرده‌اند؛ و پیش روی یکدیگر احساس شرم می‌کنند. جوانی که در یک‌دونه پسر به شکرانه‌ی کار دشوار مادر تهیدستش به توکیو رفته تا درس بخواند و ترقی کند. حالا که در زندگی شکست خورده؛

پیش مادرش شرمزده است. حتی «بی غم ترین» شخصیت آثار ازو یعنی پدر پیر در آخر تابستان در برابر دخترانش شرمنده‌ی روابط عاشقانه‌ی خویش است. پدر در به دنیا آمدم، اما... پیش بچه‌ها، و شوهر در آغاز بهار پیش همسر خجلت زده‌اند. حقیقت پنهان را بیش از آشکارگی دوست دارند. کشف حقیقت همواره برای شخصیت‌های آثار ازو سرچشمه‌ی مصیبت است. دختر جوان شامگاه توکیو با دانستن حقیقت خود را می‌کشد (همچون برادر در زنی از توکیو) پسر بچه‌ها در به دنیا آمدم، اما... وقتی حقیقت را از راه تصاویر سینمایی کشف می‌کنند، باورهای معصوم کودکی خود را از کف می‌دهند.

در داستان توکیو دختر جوان به بیوه‌ی برادرش می‌گوید: «پس زندگی یأس آور اسب.» و در پاسخ می‌شنود: «آری.» مردهای آثار ازو معمولاً می‌کوشند تا غصه‌های خود را «در الکل غرق کنند.» اما مسب که می‌شوند بغض راه گلویشان را می‌بندد؛ برای یکدیگر از بدبختی‌ها و بچه‌هایشان حکایت دارند و با رقب دل و عطوفتی بی‌پایان به یکدیگر خیره می‌شوند. در بعد از ظهر پاییزی مایه‌ی اصلی شوخی پیرمردان مرگ است. نابودن حاکم اصلی جهان ازوسب. فصل‌ها می‌گذرند و ما نابودن زندگی را حس می‌کنیم. نام بسیاری از فیلمهای ازو گذر فصل‌ها است. موضوع همیشگی و مورد علاقه گفتگوی شخصیت‌های آثار او، آب و هواست. هرگاه خاطره‌ای را به یاد می‌آورند آن را به فصل مرتبط می‌کنند: «در آن پاییز که میچیکو عروسی کرد...» بدین سان زمان در آثار ازو عامل نابودن است، به گونه‌ای ناآشنا می‌گذرد و نگاه شخصیت‌ها به گذشته یا آینده نیست، بل به چیزی اسب که فراتر از زمان می‌گذرد.

آنچه نخست از حوادث و مناسبات فیلمهای ازو درك می‌کنیم نادرست است. می‌پنداریم نوریکو بیوه‌ی داستان توکیو که

سال‌ها سب به‌خاطره‌ی شوهرش وفادار مانده، از زندگی کوتاه با اوراضی بود؛ اما در یگانه‌ی خاطره‌ای که از شوهر باز می‌گوید، می‌شنویم که نیم‌شبها سیاه‌مسب با دوستانش به خانه می‌آمد و او را آزار می‌داد (در بسیاری از آثار ازو شاهد این صحنه هستیم). باز می‌پنداریم که نوریکو از زندگی تنها و دشوار امروزی خود راضی است؛ اما سرانجام به پدرشوهرش اعتراف می‌کند که آزارها می‌بیند و بدبخت است. پس، حق با پسر جوان علفزار پرموج است که به پدر می‌گفت: «انگار هیچ جور خوشبخت نیستیم!» صدای ازو ناامیدترین صدای سینماست.

همه می‌پندارند که ازو توصیف حوادث پیش‌یا افتاده و معمولی را برگزید تا لحظه‌های استثنائی را از دل آن‌ها بیرون کشد و نمایش دهد. اما به‌راستی که در «نگاهی از دور» هیچ لحظه‌ی استثنائی در میان نیست. لایب‌نیتس می‌گفت که جهان (زندگی) متشکل از سلسله‌هائی همانند است که بنا به قوانینی «معمولی» به‌گونه‌ای منظم در پی هم جای می‌گیرد؛ ما تنها لحظات گذرا و کوتاه این سلسله‌ها را می‌بینیم و از درك قوانین «معمولی» آن ناتوانیم. از این‌روست که به‌گونه‌ای گسست، یعنی به لحظات استثنائی و ویژه باور می‌آوریم. راست اینست که در زندگی لحظات استثنائی وجود ندارد. همه‌ی آنچه ما «ویژه» می‌پنداریم در نگاهی از دور چنانکه هست نمایان می‌شود: معمولی، پیش‌یا افتاده، و تکرارشدنی. پس اگر در صحنه‌ی پایانی هر فیلم ازو احساس می‌کنیم حادثه‌ای شگرف و یکه از پیش چشمان ما می‌گذرد، بدانیم که اشتباه می‌کنیم و این حادثه سویه‌ی «استثنائی» خود را از این حقیقت می‌یابد که «در نهایت رخدادی است یکسر معمولی».

رومن یاکوبسن در واپسین سال‌های زندگی‌اش نوشت: «هر شکل از جانشینی ادبی (هنری) پیش از هر چیز يك پیکار است: گونه‌ای ویران کردن ارزش‌های کهن و بازسازی دلخواه آنان.»

یاکوبسن، ۱۵۱-۱۵۰

یاکوبسن با این حکم یکی از مبانی اصلی مکتب «فرمالیسم روسی» را که خود از پایه‌گذاران آن بود یادآوری کرده است. تمامی اندیشگران این مکتب در این مورد هم‌منظر بوده‌اند که در جریان تکامل هنری، هر اثر وابسته به نظام هنری ویژه‌ای است، اما آنچه امتیاز یا منش برترش را می‌سازد «انحراف‌ها» و تمایزهایش از آن نظام است.

آثار ازو نمونه‌های سینمایی خوبی در اثبات این حکم هستند. آنچه امتیاز کار او محسوب می‌شود تمایزهایش از سخن زیبایی‌شناسیک یا نظام مسلط بیان سینمایی است که می‌توان سرمشق اصلی آنرا «سینمای کلاسیک آمریکا» دانست. مشهور است که ازو همواره شیفته‌ی سینمای آمریکا بود و پاری از آثار گم‌شده‌ی جوانی او - ظاهراً - با این «نمونه» همخوان بودند. اما امتیاز یا ویژگی فیلم‌های ازو درست در تمایزها و گسست روش شناسیک از مبانی نظری، قاعده‌ها و احکام سینمای کلاسیک یافتنی است. ازو در آثار خود (خاصه در آثاری که پس از جنگ ساخت) پاری از قواعد «قطعی و ضروری» سینمای کلاسیک آمریکا را - که قاعده‌های بیان «طبیعی» سینما دانسته می‌شدند - نادیده گرفت و احکام کتاب‌های درسی و راهنماهای فیلمسازی را اجرا نکرد. بیش از این، آثار ازو نابسنده بودن تمامی تلاش‌هایی را که در راستای تدوین آن قاعده‌ها انجام گرفتند نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، درحالی که این احکام ما را به سینمای متعارف، معمولی و آشنا می‌رسانند، فیلم‌های ازو یک، نامتعارف، خاص و ناآشنا هستند.

بوردول، ۵۱

مورد مشهوری که پاری نویسندگان آن را دریافته‌اند دگرگونی در ترکیب عناصر تصویری (تغییر کمپوزیسیون) در نماهای متوالی آثار ازوسب. مثلاً در دو نمای مشابه در يك صحنه، اشیاء پس‌زمینه در دو نظم متفاوت کنار هم قرار می‌گیرند. با دقت، می‌توان دانست که اشیاء «جابجا شده‌اند.» نکته اینجاست که تماشاگر آثار ازو اغلب چنین دقتی را به‌کار نمی‌گیرد. آنچه همه چیز را به‌گمان ما «سر جای خود» و به اصطلاح «دست نخورده» نشان می‌دهد این واقعیت است که در هر نما اشیاء در جایی که باید قرار دارند و نه در جایی که بنا به قاعده‌های درس‌نامه‌های سینمایی تعیین شده است.

جمله‌ی مشهور ازو که «هر تصویر باید درست باشد» ما را به سوی یکی از مهمترین پروبلماتیک‌های سینمای مدرن، یعنی سینمای استوار به‌نما، هدایت می‌کند. ازو با سرپیچی از قاعده‌ها، در ما احساسی از گذر «نامتعارف» زمان می‌آفریند که ژیل دلوژ آن را با عنوان «زمان مرده» مشخص کرده است.

موارد سرپیچی ازو از قواعد بسیار است. در آثار او بسیاری نماهای «زائد» می‌توان یافت. نماهای مشهور به «فضای تهی» که در پایان هر صحنه می‌آیند و ما را از فضای بسته (خانه، مدرسه، اداره یا میخانه) به فضای خارج می‌کشاند از نمونه‌های این نماها هستند. ازو با این تصاویر که به هیچ‌رو ارتباط مستقیمی با ساختار روایی فیلم ندارند (و حتی در مواردی با «منطق» پیشرفت روایت همخوانی ندارند) معانی ژرف تازه‌ای می‌آفریند. این گسست مداوم و نمایش مکانی که ظاهراً ارتباطی به ساختار روایی فیلم ندارد (و در هر اثر ازو ده‌ها بار تکرار می‌شود) سابقه‌ای در سینما ندارد. مثال دیگری از این نماهای «زائد» ظهور دوربین در مکان‌هایی است که شخصیت‌های فیلم در آنها حضور ندارند. مثلاً در آغاز بعد از ظهر پاییزی، سه نما از نورافکن‌های يك ورزشگاه می‌بینیم و جریان

سریدر، ۴۲
ربحی، ۱۲۷-۱۲۶

دنوز، ۲۳

مسابقه را در يك تلویزیون دنبال می‌کنیم، تنها به این دلیل که کاوایی دوست شخصیت اصلی فیلم «قرار بود» برای تماشای مسابقه‌ی بیس بال به آنجا برود، اما برنامه‌اش تغییر کرده و اکنون در میخانه‌ای کنار دوستانش نشسته است. ازو مکان را نه در پیوندی که با روایت یا با قهرمان فیلم می‌یابد، بل مستقیم از هرگونه تعیین نشان می‌دهد و از این رهگذر معنایی تازه می‌آفریند.

مثال دیگر شاید مهمترین وجه تمایز آثار ازو با سینمای کلاسیک است. اصرار او به قرار دادن دوربین در زاویه‌ای خاص که معمولاً (اما نه همیشه) جایگاه مشهور تماشاگران نمایش‌های سنتی ژاپنی است، بارها تداوم معمولی و آشنای نماها را از میان می‌برد. مثلاً در صحنه‌ی گفتگوی نوریکو و دوستش در آخر بهار، دوست ایستاده را از دید نوریکو نشسته می‌بینیم و این تعارضی با زاویه و جایگاه خاص دوربین ازو ندارد. اما در نمای بعدی که باید نوریکو را از دید دوستش ببینیم، باز همان زاویه‌ی خاص به کار می‌رود که آشکارا نمی‌تواند دیدگاه دوست نوریکو باشد. روال آشنا و متعارف یعنی دیدگاه سنتی و «طبیعی» درهم شکسته شده است. مثال دیگری از این قالب‌شکنی، قطع‌های «نامنتقی» تصاویر است. مثلاً در آغاز تابستان نوریکو و دوستش در رستورانی هستند. در تداوم نماهایی داخلی در این رستوران، ناگاه راهروئی را می‌بینیم که در نگاه نخست (و بنا به منطق توالی نماها در سینمای کلاسیک) باید راهروی رستوران باشد. اما چنین نیست و این نمایی است از راهروی خانه‌ی نوریکو. جدا از این موارد، مثال‌های بی‌شمار دیگری در شکستن «قانون‌های مسلم» بیان سینمایی در آثار ازو یافتنی است. هر تماشاگر علاقمندی در هر فیلم ازو می‌تواند چند نمونه‌ی آشکار از شکستن خط فرضی را بیابد.

نامسن،

این گسست از سینمای کلاسیک به آثار ازو منش مدرن و یکه‌ای

بخشیده است. یکی از مهمترین سویه‌های مدرن آثار ازو بی‌اهمیت شدن «طرح» است. طرح واپسین آثار ازو، همچون طرح رمان‌های جویس و بک، یافتنی نیست. طرح سرگذشت نوشته‌ی کلودسیمون چیست؟ در دو سطر می‌توان آن را خلاصه کرد: مردی به عکس‌ها و کارت‌پستال‌های قدیمی خیره شده و از ترکیب آن‌ها زندگی خود را به یاد می‌آورد (یا می‌سازد). ازو هم سینما را به همین شکل از وسوسه‌ی «طرح» رها کرد. میان بعدازظهر پاییزی و آثار مدرنی چون ایندیا سانگ دورا و استاکر تارکوفسکی فاصله‌ای نیست. یکی از سویه‌های مدرن آثار ازو گذر اوست بر لبه‌ی تیغ. چنان با «ملودرام خانوادگی» کار می‌کند که گویی هر لحظه به ژرفای بیانی قالبی سقوط خواهد کرد. سینماگران پس از ازو، آثار او را به دلیل همین «خطر کردن» عاشقانه دوست دارند. دو فیلم آخر آلن رنه ستایشی است از آثار ازو. ملو در واقع ملودرامی است که مثل عشقی معروف را باز طرح می‌کند. بیست دقیقه‌ی نخست فیلم گفتگویی است میان زن و شوهری ثروتمند و میهمان آنان (سه ضلع مثلث) در پایان شام، در هوای آزاد شبی تابستانی. همچون گفتگوهای آثار ازو اینجا هم مرز میان راست و دروغ، جدی و شوخی، خاطره و پندار درهم می‌شکند. اینجا هم زبان اشارات بارها گویاتر از کلام است. تصویری از پرده‌ی ارغوانی تماشاخانه‌ای یادآور «فضای تهی» ازوسب که بارها در ملو تکرار می‌شود. فیلم دیگر رنه، عشق تا مرگ، شرح دردهای زنی است پس از مرگ شوهر محبوبش. جدا از درونمایه و گفتگوهای «ازوئی»، گاه به گاه تصویری از برفی مصنوعی بر زمینه‌ای به رنگهای گوناگون یادآور «فضای تهی» است. منش مدرن دیگر در آثار ازو تکرار است: روش کارش همواره یکسان است، هر هنرپیشه در بسیاری از آثار ظاهر می‌شود، انگار همواره در نقشی واحد. صدها بار چند آدم گرداگرد میزی کوتاه

می نشینند و حرف می زنند، ساکه می نوشند، گریه می کنند و با محبت به یکدیگر می نگرند. ده ها نمای یکسان از صندلی های بلند و میزهای میخانه می بینیم، از سرود خواندن های گروهی و از گریه ی زنان پیش مردان مستی که واژه هایی نامفهوم را تکرار می کنند، و از پسر بچه هایی که مشب گره می کنند و شکلك درمی آورند. هرجا که طاقت تمام می شود زنان یکسان با دسب ها چهره ی خود را می پوشانند و سر برمی گردانند. مردان همواره به يك شكل سر خود را به نشانه ی اندوه خم می کنند. فضاها ی تهی تقریباً شبیه یکدیگرند: تپه ای شبیدار، ساختمانی تازه ساز، دودکش های کارخانه، قطارها، ایستگاه قطارها، لباس های شسته شده که بر طناب آویزانند، گاه باران، گاه کوهستان، و گاه دریا.

دریا و آب همواره نشان از نابودن دارد. دو زن جوان در آغاز تابستان کنار دریا از عشق های خود و بیشتر از ناکامی های زندگی خود یاد می کنند، پدر و مادر پیر داستان توکیو کنار ساحل آتامی تنهایی خود را کشف می کنند و پدر و پسر در علفزار پرموج کنار رود فاصله ی میان خود را باز می شناسند. و سرانجام به زیباترین دریایی که سینما شناخته بازگردیم، به آخر بهار پدر به خانه باز می گردد. دیگر تنهاست. نوریکو شوهر کرده و رفته اسب. مرد در تاریکی می نشیند، سیبی را به دقت و انگار بی اراده پوست می کند، و سپس به سیب خیره می شود و سر خم می کند. نمایی از امواج دریا که در شب به ساحل می رسند: جاودانگی تنهایی.

یادداشت‌ها

Bordwell. D, *Ozu And the Poetics of Cinema*, Princeton u.p, 1988.

Deleuze. G, *L'image – temps*, Paris, 1985.

Jakobson. R, *Questions de poétique*, Paris, 1973.

Richie. D, *Ozu*, Paris, 1980.

Schrader. P, *Transcendental Style in Film*, California u.p, 1972.

Thompson. K, Bordwell. D, «Space and Narrative in Films of Ozu», *Screen*, 17, 1974.

گرترو

نکته‌ی مهم فنون و تگردهای سینمایی نیست.
گرترو را با قلبم ساخته‌ام.

درایر

۱ - واپسین اثر. کارل تودور درایر فیلم *اردت* را به سال ۱۹۵۴ ساخت؛ و شصت و پنج سال داشت. دهه‌ی بعد، او طرح و فیلمنامه‌ی عیسی ناصری را آماده کرد و نیز طرح فیلمی از اسطوره‌ی *مده‌آ* را. در آغاز سال ۱۹۶۳ تصمیم به ساختن گرترو گرفت؛ سال بعد فیلم به پایان رسیده بود و آرزویی چهل ساله به انجام. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰، او می‌خواست فیلمی براساس نمایش گرترو نوشته‌ی هیالمار سودربرگ بسازد «اما اهمیت مکالمه‌ها در این داستان زیاد بود و فیلم با قاعده‌های سینمای خاموش شکل نمی‌گرفت». گرترو آخرین فیلم درایر است. *اردت* با زندگی به پایان می‌رسید، اما آخرین نمای گرترو حضور حاکم مطلق، مرگ، را اعلام می‌کند. دری برای همیشه بسته می‌شود؛ و آوای موسیقی آرام جایش را به صدای زنگ ساعت می‌سپارد.

درایر، دو، ۱۵

شاید ناآگاه همواره می‌خواهیم آخرین اثر هنرمند را بیان نهایی یا چکیده‌ی عمر رفته‌اش بدانیم. به یادداشت کارل فلیپ امانوئل باخ می‌نگرم که بر آخرین صفحه‌ی دستخط هنرفوگ نوشته اسب: «پدرم این فوگ را براساس حروف نام خود ساخت، و با به پایان بردنش درگذشت». مایه‌های اندوهبار و ناامید چهار آواز جدی یوهانس برامس را پیشوازی مرگ می‌شناسم. پرگولزی بیست و

شش ساله را در خیال می‌بینم که در مد دریایی ونیز دل بریده از جهان استابات مادر را می‌آفریند. به درهم شدن نیلوفرها، برکه، علفزار و بازتاب آبی آسمان بر آنان می‌نگرم، و مونه را در بستر مرگ می‌یابم. به عکسی از جان هیوستن نگاه می‌کنم؛ سینماگر نشسته است، پرستاری کنارش ایستاده، مراقب سرنگ‌های داروی بسیاری که به رگ‌های دست پیرمرد فرو رفته‌اند، و او لاغر و تکیده نشسته است تا سکانس نهایی مردگان را کارگردانی کند: حضور حماسی اراده و ایمان به نیروی آفرینشگر خویش.

گرتروود و بعد از ظهر پاییزی، به این معنا، واپسین آثار درایر و ازو نیستند. آنان نمی‌دانستند که خواهند مرد، و آماده نبودند. هر یک طرح‌های بسیار برای فیلم‌های آینده در سر داشت: «روح راغب است لیکن جسم ناتوان». اما به گونه‌ای شگفت‌آور در پایان هر دو فیلم مرگ حاضر می‌شود، همچون دری بسته یا بازتاب تصویری در آینه از اتاقی خالی از حضور آدمی.

۲ - گرتروود. گرتروود زنی است میانسال، زمانی خواننده‌ی اپرا بود، و اکنون همسر گوستاو کانینگ اسب، وکیلی ثروتمند که به زودی به مقام وزارت خواهد رسید. گرتروود، سال‌ها پیش، با گابریل لیندمان زندگی می‌کرد، که حالا شاعری مشهور شده است. گرتروود، گابریل را ترك کرده بود چرا که مرد نمی‌دانست عشق چیست. گابریل اما، هنوز دلباخته‌ی گرتروود است؛ و گرتروود دل به آهنگسازی جوان سپرده است، نامش ارلاند یانسون. این مرد نیز نمی‌داند عشق چیست، رابطه‌اش با گرتروود تنها یکی از «کامیابی‌های بسیار اوسب، مایه‌ی خودنمایی و خنده در میهمانی‌های شبانه. چون گرتروود از ارلاند می‌خواهد که باهم بگریزند، جوان اعتراف می‌کند که ناگزیر از ازدواج با زنی است که در روزگار سختی به او یاری

کرده بود و اکنون از او باردار است. گرتروود همه چیز را رها می کند؛ به روستا می رود و زندگی گسسته از همگان در پیش می گیرد. در فصل کوتاه نهایی دوست قدیمش اکسل نیگرن به دیدار او می آید. گرتروود هفتاد ساله می گوید که حسرتی برای زندگی و گذشته ندارد، شعری را که در شانزده سالگی سروده است، برای دوست می خواند و آن را «انجیل عشق» می نامد. می گوید که هنوز بر این باور است که عشق همه چیز است. به اشاره ای می گوید که این واپسین دیدار آن هاست. اکسل در راهرو با او بدرود می گوید، گرتروود به اتاق خود می رود و در را می بندد.

۳ - ماریا. گرتروود نمایشی است از هیالمار سودربرگ که بسیار کوشید تا جهان استریندبرگ را باز سازد، اما کارش به آثار ایسن و به ویژه خانه ی عروسک و هدا گابلر همانند شد. سودربرگ چند سالی دلباخته ی زنی بود به نام ماریا فون پلاتن. با او به سال ۱۹۰۱ آشنا شده بود، وقتی زن سی و یک سال داشت و خواننده ی مشهور اپرا بود. ماریا در نوزده سالگی با دولتمردی ازدواج کرده بود که بیست و شش سال پیش از او سن داشت؛ مرد را رها کرده و به جرگه ی زندگی روشنفکری استکهلم پیوسته بود. به سال ۱۹۰۶ سودربرگ از همسر خویش جدا شد و به ماریا پیشنهاد ازدواج داد، اما زن به او گفت که دل به نویسنده ای جوان داده است به نام گوستاو هلستروم. در یک میهمانی، سودربرگ شنید که گوستاو از پیروزی های تازه ی عشقی خود داد سخن می دهد، و از ماریا نیز نام می برد. سودربرگ دلشکسته سوئد را ترک کرد و در کپنهاگ گرتروود را نوشت. ماریا فون پلاتن همچون گرتروود به انزوا روی آورد؛ و به سال ۱۹۵۸ در استکهلم درگذشت. در نامه ای که پیش از مرگ به دوستی نوشت، تاکید کرد که مردان زندگیش عشق را نمی شناختند، و عشق برای او همه چیز بود.

۴ - تأثر / سینما. نمایش سودربرگ را در ژانر «نمایش مجلسی» جای می‌دهند؛ ملودرامی که شخصیت‌های معدودش با گره بسته‌ی زندگی رویارو می‌شوند. فیلم درایر، اما، در هیچ ژانری جای نمی‌گیرد. او از عناصر نمایش سودربرگ کاست و دگرگونی‌هایی در آن پدید آورد. در نمایش، گرتروود پسری از گابریل داشت که در کودکی درگذشته بود، و مرگ او تأثیری ژرف بر زن نهاده بود. گابریل نمایشنامه‌نویس (و نه شاعر) مشهوری بود که همسری اسپانیایی داشت. در میانه‌ی نمایش زنی مرموز به رؤیای گرتروود راه می‌یافت و شعری درباره‌ی «عشق جاودانه» برایش می‌خواند. جدا از این، در نمایش اشاره‌های بسیار به سیاست‌های روز آمده بود. در فیلم درایر، شماری از شخصیت‌های فرعی حذف شدند، انگیزه‌ها و خواست‌های شخصیت‌های اصلی را آزمایش‌تر گشت، و گرتروود زنی معرفی شد که هرگز فرزندی نداشته است. مهم‌تر از همه، درایر فصلی نهایی به فیلم افزود: گرتروود سالخورده پس از سال‌ها از اکسل پذیرایی می‌کند. اندیشه‌ی اصلی این بخش، ریشه در نامه‌ی ماریا فون پلاتن دارد. درایر می‌خواست فصل نهایی را در خانه‌ای فیلمبرداری کند که ماریا سال‌های آخر عمر را در آن به سر برده، و آنجا درگذشته بود. خانه در محله‌ای قرار داشت که ژوزفین برنهایدین نیلسون مادر درایر در آن به گواهی پلیس «فوت کرده بود» و شاید خود را کشته بود. به هر رو، دختر ماریا اجازه‌ی فیلمبرداری در خانه را نداد و ناگزیر این فصل در استودیو ساخته شد. مکان، دیگر شباهتی به خانه‌ی ماریا ندارد. خانه‌ی گرتروود است. درایر در گفتگویی با بورگه ترول از ضرورت وجود این فصل نهایی یاد کرد: «در پایان نمایش سودربرگ، گرتروود می‌رود و همسرش سه بار نام او را تکرار می‌کند. من نمی‌توانستم فیلم را چنین به پایان برم. در جریان فیلم چندان به گرتروود دل می‌بندیم که باید سرگذشت او را

تا پایان دنبال کنیم و بدانیم نتیجه‌ی رنج‌هایش به کجا رسیده
 درایر، دو، ۱۶. اسب».

در نمایش گرتروود همچون نورا در خانه‌ی عروسک خانه و
 همسرش را ترك می‌کند و داستان زندگی آینده‌اش، و اینکه سرانجام
 کارش چه می‌شود مبهم باقی می‌ماند. درایر ابهام را جای دیگری
 یافته است، آنگاه که همه چیز را دانسته‌ایم گرتروود دری را می‌بندد
 و ناشناخته‌ی نهایی روی می‌نماید. گرتروود به کجا می‌رود؟ ژاک
 ریوت نوشته است: «برای همیشه تبدیل به گرتروود سینمایی
 می‌شود».

۵ - زندگی مؤلف. دیگر کمتر کسی باور دارد که برای شناخت
 معنا یا معناهای اثر هنری باید از نیت مؤلف یا از زندگی فردی
 - روانشناسیک -، اجتماعی و حتی اندیشمندانه‌ی او باخبر بود. آنچه
 درباره‌ی تولد و سال‌های کودکی و نوجوانی درایر - به شکرانه
 زندگینامه‌ی درخشانی که دروژی نوشته - کشف شده اسب، روشنگر
 لحظاتی از زندگی درونی و معنوی اوسب، و شاید راهگشای
 شناخت نکته‌هایی پیچیده از آثار باشد، نکته‌هایی و نه بیش.
 دروژی.

ژوزفین برنهادین نیلسون، وقتی تك و تنها به کپنهاگ رسید، سی
 و يك سال داشت. باردار بود، اما ازدواج نکرده بود. در آغاز فوریه
 ۱۸۸۹ پسری به دنیا آورد. نوزاد را نمی‌خواست، پس به روزنامه‌ها
 آگهی داد و حروفچینی به نام کارل درایر و همسرش ماریا، پسر را
 به فرزندی پذیرفتند، و به او نام کارل تئودور دادند. ژوزفین به سوئد
 بازگشت. سالی بعد جسد او را یافتند، به اشتباه - یا به عمد - زهر
 خورده بود. پدرخوانده و مادرخوانده‌ی کارل تئودور زوجی خشن و
 سختگیر بودند. همواره به پسرک می‌گفتند که مادر واقعیش، ژوزفین،
 به عهد خویش وفا نکرده و پولی به آن‌ها نپرداخته و از بیمارستان

گریخته بود. آنان را راست‌کیشانی متعصب معرفی کرده‌اند، و این روایت نادرست در بیشتر کتاب‌هایی آمده است که درباره‌ی درایر نوشته‌اند. اکنون دانسته‌ایم که آنان بی‌ایمان بودند. اما این نکته درست است که تندخو، خشن و بی‌رحم بودند و با پسرک بدرفتاری می‌کردند. درایر هرگز از آنان سخن نمی‌گفت و هنگامی که مادرخوانده‌اش به سال ۱۹۳۷ در سن هفتاد و سه سالگی درگذشت، در مراسم تدفین او شرکت نکرد. سال‌های سخت کودکی که گذرانده بود مهر خود را بر زندگیش زد. یاد مادر از دسب رفته و داستان‌هایی که خود درباره‌ی او ساخته بود، تصور زنی را در ذهن او شکل داد که - به‌راستی نیز - قربانی بود و نه گناهکار. سال‌ها بعد یوهانس در اردت به مارن کوچک می‌گوید: «دخترکم نمی‌دانی که مادری در بهشت داشتن به چه معناس». زنی که سرچشمه‌ی عشق و زندگی است، به گونه‌های متفاوت در چهره‌های بیوه‌ی کشیش، مادر در ارباب‌خانه، ژندارک، آن، اینگر و گرتروود روی می‌نماید. مادر از دسب رفته زندگی آن را در روز خشم شکل داد؛ اینگر به یاری ایمان و باور مارن به معجزه، به زندگی بازگشت؛ مادر در ارباب‌خانه و اردت قلب زندگی است؛ و سرانجام در گرتروود زن رها از هر وابستگی خانوادگی اجتماعی، یگانه دانای راز عشق است. درایر در گفتگوهای بسیار اعلام کرد که گرتروود از مردان زندگیش بارها قدرتمندتر بود «هرچند که ناشکیباتر هم بود، او نمی‌توانست چیزی را بپذیرد که احساسش نکرده است». مردان زندگیش، نه اینکه با «آرمان» او از عشق همخوان نبودند، بل به راستی با عشق بیگانه بودند. او چون به سرچشمه‌ی عشق نزدیک بود، وجودش چنان رازآمیز می‌نمود. بازی نیناپنس رود روشنگر این ابهام است (و آیا می‌توان اینجا از بازی و بازیگری سخن راند؟) صدایی شکننده دارد که با گفتار قاطعش همخوان نیست، لبخندی مرموز که مطایبه‌آمیز است،

نگاهی مهربان که سخره آمیز است، شرم دخترانه‌ای که با تجربه‌های زندگی گرتروود خوانا نیست. آرامشی ظاهری که در تناقض است با ناآرامی درونی. این ناسازه‌ها، وجود پنهانکار و رازگونه‌ای را ساخته‌اند... و فیلمی مرموز را.

۶ - ناسازه‌ها بهترین فیلم‌ها استوارند بر ناسازه‌ها: گرتروود ساده است و مرموز؛ بیانی کلاسیک دارد و مدرن می‌نماید؛ گفتگو در آن اهمیت کلیدی دارد، اما همچون فیلمی خاموش جلوه می‌کند؛ کلام به گونه‌ای ادبی بیان می‌شود و کنش‌ها به شکلی نمایشی شکل می‌گیرند، اما باز این همه «واقعی» می‌نمایند. در نگاه نخست گرتروود با آثار پیشین درایر تفاوت دارد. آن فیلم‌ها سرشارند از معجزه‌ها، جادوگری‌ها، و حضور عناصر «فراطبیعی»، اما چنین می‌نماید که این عناصر در گرتروود حضور ندارند. به ظاهر فیلم دشواری‌های برآمده از زندگی هر روزه را نمایش می‌دهد، اینجا گرتروود احساس تنهایی می‌کند، چون... به این علت که می‌اندیشم، و به جستجوی دشوار گرتروود در پی عشق، می‌بینم که این فیلم در ساحت معنوی و باطنی خود تفاوتی با آثار پیشین درایر ندارد، حتی شاید بتوان آن را مرموزترین کار او دانست. گرتروود بی‌ایمان، در فیلمی که اشاره‌ای به بخشش خداوند در آن نمی‌آید، تبار اصلی ایمان را می‌یابد، بدان می‌اندیشد، با آن زندگی می‌کند و سرانجام می‌گوید: عشق همه چیز است.

مایه‌های اصلی گرتروود در آغاز آشکار نمی‌شوند: عشق، مال‌خولیا و مرگ. همه با دقتی بیشتر به چشم می‌آیند. آیا می‌توان گفت که گرتروود عشق خود را قربانی کرده است؟ نکند که فقط در پی تنهایی بود و عشق را از دور، از پس سال‌ها، زیبا می‌دید؟ گرتروود خود می‌گوید: «در عشق شادمانی وجود ندارد؛ عشق رنج است؛

عشق درد است». در «انجیل عشق» شعری که گرتروود در شانزده سالگی سروده است و در هفتاد سالگی دفتر زندگیش را با آن می‌بندد، می‌گوید: «به من نگاه کن، زنده‌ام آیا؟ / نه، اما عاشقم». درایر به سال ۱۹۲۷ گفته بود: «من هیچ چیز نمی‌جویم، حتی زندگی را». ولی در پایان اردت زندگی که او در جستجوییش نبود، خود چنان که باید از راه رسید. گرتروود عشق را می‌جست. آیا در پایان فیلم آن را یافت؟ وقتی در را برای همیشه می‌بست؟

نخستین بار که اکسل را می‌بینیم، از گرتروود می‌شنویم که او کتابی درباره‌ی «اراده‌ی آزاد» نوشته است. در فصل نهایی اکسل به گرتروود کتاب تازه‌اش «درباره‌ی راسین» را هدیه می‌دهد. گرتروود، جوانتر که بود، به اراده‌ی آزاد، و به اکسل، باور داشت؛ و خود را از پدرش دور می‌دید که «می‌پنداشت همواره، همه چیز پیشاپیش تعیین شده است». گرتروود در گزینش، آزادی را می‌یافت، در پایان، وقتی از اکسل می‌پرسد که در پاریس چه خبر است، می‌شنود که آنجا همگان به روانکاوی، رؤیا و نماد می‌اندیشند. اشاره‌ای به نابسندگی و محدودیت «اراده‌ی آزاد»، اکنون عناصری فراتر از اراده روی نموده‌اند، ما نیز باید به جبری بیاندیشیم که راسین بدان باور داشت، و در پاره‌ی نهایی واپسین کوارتت بتهوون (اپوس ۱۳۵) چونان پرسش و پاسخی آمده است: «آیا باید چنین باشد؟ باید چنین باشد.»

۷ - یادمان‌ها گرتروود به یاد می‌آورد که با ارلاندا آشنا شده است؛ جایی دیگر به یاد می‌آورد که در یادداشتی برای گابریل، وقتی او را برای همیشه ترك می‌کرد نوشته بود: «عشق زن و کار مرد آشتی‌ناپذیرند». اکنون به یاد می‌آورم که ارلاندا پیانو می‌نوازد و سایه‌ی گرتروود را بر دیوار اتاق دیگر می‌بینم، و به یاد می‌آورم که گرتروود کنار گابریل نشسته است و در نمایی بسیار طولانی (۹ دقیقه

و ۲۲ ثانیه) مرد از عشق و نیازش به او می‌گوید، و از شوخی‌های هرزه‌ی ارلاند در میهمانی، و بعد به گریه می‌افتد. اکنون در یاد منست که گرتروود از در خارج می‌شود و همه چیز به پایان می‌رسد. او به نوار فیلم باز می‌گردد، و من به زندگیم. اما در خاطره‌ام آن ساعت بزرگ و آن در بسته بجا مانده است. و گاه، میان آشوب زندگی هر روزه، به یاد آرامش نهایی می‌افتم و گرتروود را لحظه‌ای می‌بینم.

۸ - موسیقی در نگاه نخست گرتروود همچون دیگر آثار درایر به معماری بیش از هر هنر دیگری نزدیک است. گونه‌ای جستجوی مداوم دگرگونی خطوط و حجم‌ها در فضا است. اما با دقت بیشتر، می‌توان دید که گرتروود به موسیقی رسیده است. گدار، وقتی در دفاع از فیلم، آن را «در زیبایی و جنون» همچون واپسین کوآرت‌های بتهوون می‌یافت، چه خوب می‌دید. درایر همواره جمله‌ای از هینریش هاینه را تکرار می‌کرد: «آنجا که کلام بازااستد، موسیقی آغاز می‌شود». پایان اردت که کلام مقدس زندگی را به اینگر باز می‌گرداند، پایان کلام است و آغاز موسیقی، آغاز گرتروود، موسیقی مقدس. کلام همواره به چشم درایر به مثابه چیزی محسوس، فیزیکی و قابل شناخت، راهگشای ادراک ناشناخته بود.

تمامی فیلم‌های درایر، و فیلم‌های خاموش او نیز (حتی به تأکید باید گفت به‌ویژه فیلم‌های خاموش او) حرکتی به سوی شنیدن و گوش سپردن هستند. به همین دلیل تماشای آثار خاموش او با موسیقی تحمیلی و افزونه آزاردهنده است. سکوب برای درس شنیدن ضروری است. در حرکت آثار درایر به سوی موسیقی، گرتروود نقطه‌ی پایان، و هدف است. فیلم به کوآرتی برای سازهای زهی همانند است: زنی با سه مرد، سازی در برابر سه ساز دیگر. ژان دوشه گفته است: «همواره به شاگردانم یادآور شده‌ام که گرتروود

فیلمی نیست که بتوان نما به نما تحلیلش کرد. این فیلم قطعه‌ای موسیقی است، يك کلیت است».

رولت دالونز، ۱۹۳

نسخه‌ی نهایی فیلم که آماده شد، درایر می‌خواست فصل‌ها را با شعرهایی از یکدیگر جدا کند، اما از این کار چشم پوشید. شعرها جداگانه منتشر شده‌اند، و بسیار زیبايند، ولی ما را از موسیقی به کلام باز می‌گردانند. یکی از این شعرها، آنجا که ارلانند پیانو می‌نوازد و گرتروود در آغاز خواندن از هوش می‌رود، لحظه‌ای به کار می‌آید. تنها در پایان فیلم که گرتروود «انجیل عشق» را می‌خواند، شعر جایگاه درست خود را می‌یابد. اکنون، در سالاری موسیقی تردیدی نیست و کلام به آهنگ موسیقایی خویش باز می‌گردد و نه به هیچ چیز دیگر.

۹ - ناسازه‌ها، ۲ کمتر فیلمی تا حدّ گرتروود «بحث‌انگیر» بوده

است. از نخستین روز نمایش تا امروز، ناقدان را به دو جناح تقسیم کرده است. به گفته‌ی گدار «یا از آن بیزاری، یا آن را می‌پرستی». حتی، با خواندن نقدهای «موافق» متوجه می‌شویم که اختلاف نظرها تا چه حدّ ژرف است. اندروساریس بر نقش گفتگو در فیلم تأکید کرده و یادآور شده است که با این فیلم می‌توان دانست که سینما فقط «زبان تصویر» نیست و آنچه می‌شنویم ارزشی دارد برابر با - و گاه افزون بر - آنچه می‌بینیم: «فرهنگستانی‌ها با مفاهیم بچه‌گانه‌ای که از تصویر متحرك در سر دارند می‌نالند که این سینما نیست. مگر می‌شود دو نفر روی نیمک بنشینند و حرف بزنند و زندگیشان چنین درك‌ناشدنی بیرون اختیارشان پیش رود؟ آن‌ها حق دارند، درایر به این معنای ساده سینما نیست. سینما درایر است». در مقابل تأکید ساریس بر نقش گفتگو در گرتروود، جاناناتان روزنهام در مقاله‌ی «گرتروود: اشتیاق به تصویر» فیلم درایر را گونه‌ای شوق‌دستیابی به هنر تصویرگری‌ها از سویی‌ی روایی آن دانسته است. فیلمی که از

اقتدار و سالاری روایت می‌گریزد و سودای رسیدن به تصویر ناب را دارد. می‌توان نمونه‌های بسیار دیگر از «اختلاف در تأویل‌ها» در مورد گرتروود یافت. برای رولت دالونز فیلم بیانی اسب از فلسفه‌ی مدرن، و برای دیوید بوردول «پیش از هر چیز رسیدن به شکل ناب» است.

روزنهام

بوردول، ۸
رولت دالونز

در نگاه نخست فیلم کهنه می‌نماید: استوار به ساختاری تأثیری، در فضای سرد اروپای شمالی، و در آغاز سده، که همه چیز در آن بنا به منطق آشنای گاهنامه‌ای پیش می‌رود. اما زمانی که آن نما - صحنه‌های طولانی را به یاد آوریم، و تصویر / ضد - تصویرهایی را که در هر يك هنرپیشه‌ها، به چیزی ناشناخته، اندکی بالاتر از دوربین می‌نگرند و آنچه زمزمه می‌کنند به اعترافی بیشتر ناگفته همانند می‌شود، و ضرباهنگ ملایم را، و کنش‌های مردد را، و نورپردازی یکدست و فضای خاکستری و مالیخولیایی را... آنگاه با ژان دوشه هم‌رأی می‌شویم که «گرتروود مدرنترین فیلم‌هاست»، و درس به همین دلیل از سوی بسیاری از ناقدان - دستکم در سال‌های نخست نمایش - پذیرفته نشد. راستی هم گرتروود فیلمی «یکنواخت» است، چرا که پرهیز از روایتگری به موقعیتی «ثابت» همچون حضور معبدی کهن رسیده است، معبدی که خدای نگهبان آن مدت‌هاست که فراموش شده است، و در هیچ سند اسطوره‌ای یا تاریخی اشاره‌ای به آن نمی‌توان یافت، اما حضور دارد، فراتر از روایت و داستان.

رولت دالونز، ۱۱۲

دلاهی در گفتگویی با درایر یادآور شد که به گمان بسیاری از ناقدان مصیبت ژندارك را تصاویر و گرتروود را واژگان ساخته‌اند. درایر در پاسخ گفت که اما مصیبت ژندارك نیز با واژگان شکل گرفته است، و این فیلم خاموش به مراتب بیش از گرتروود به پرسش‌ها و پاسخ‌ها استوار است. درایر افزود: «به هر رو ابلهانه است که اهمیت مکالمه را در سینما منکر شویم». او در گفتگو با بورگه ترول به تأکید

درایر، يك، ۱۲۲

می‌گوید که از آغاز می‌دانست که گفتگوهای فیلم به آن منش ویژه‌ای خواهند بخشید، اما نکته اینجاست که پیشاپیش نمی‌خواست «فیلمی مدرن» بسازد، در جریان کار «کشمکش درونی [عناصر] فیلم به آن حالتی امروزی یا مدرن بخشید».

درایر، دو، ۱۵

اکنون می‌توان تناقض را فراتر از گرتروود نیز یافت. اگر از ناقد یا سینمادوستی بخواهید تا چند سینماگر را نام ببرد که سبك خاص خود را دارند (روش بیانی ویژه که معمولاً آن را «زبان فردی یا شخصی» می‌خوانیم) به احتمال زیاد نام درایر در فهرست او جای خواهد گرفت. اما نکته‌ی ظریف اینجاست که هر فیلم درایر سبك ویژه‌ی خود را دارد. درایر خود گفته است: «يك بار ناقدی دانمارکی به من گفت که دستکم شش فیلم تو از دیدگاه سبك و روش بیان با یکدیگر تفاوت‌های بنیانی دارند. حرفش مرا تکان داد؛ چون به‌راستی می‌خواستم و می‌کوشیدم که چنین باشد. سبکی بیابم برای این محیط، این دسته از کنش‌ها، این موضوع خاص، این شخصیت‌ها. فیلم‌های من هر يك روش بیان خاص خود را دارند».

درایر، يك، ۱۲۲

این گفته‌ی درایر، یادآور سخنی است از یاسوجیرو ازو، سینماگری که نامش، باز به احتمال زیاد، در آن فهرست جای دارد: «باور ندارم که بتوان دستور زبان سینما را یافت. باور ندارم که سینما فقط يك شکل داشته باشد. اگر فیلم خوبی ساخته شود، دستور زبان خود را خواهد آفرید».

بوردول، دو، ۵۱

۱۰ - دستور زبان رؤیا. ژاك ریوت گفته است: «گرتروود شاید از دیدگاه صوری همچون رؤیایی به نظر نیاید، اما کلامی دارد خوابزده: هم بازگویی يك رؤیاست و هم راهگشای تحلیل آن رؤیاست، تحلیلی که در آن نقش‌ها به گونه‌ای مدام جابجا می‌شوند، و فرمانبر جریانی آرام هستند، فرمانبر آن نماهای طولانی، گذر

پایان ناپذیر و «هیپنوتیک» دوربین، یکنواختی لحن و آواها، جابجایی مسیر نگاه‌ها، که به موازات نگاه ما، و اندکی بالاتر از آن، شکل می‌گیرند، و سکون اجسام و بدن‌ها، که در راحتی‌ها و مبل‌ها جای می‌گیرند، و کسی دیگر خاموش کنارشان می‌ایستد، ثابت در حالتی رسمی که او را بیش از ابزار بیان جلوه نمی‌دهد، انگار گذرراهی که تا حدودی در ابهام، و به گونه‌ای خودانگیخته به جایی روشن می‌رسد و در آن خوابگردان به خواست خود ظاهر می‌شوند. ریت.

دستور زبان این رؤیا چیست؟ مصیبت ژندارک از ۱۴۹۹ نما شکل گرفته اسب، گرتروود از ۸۹ نما و میانگین زمانی هر نما در آن يك و نیم دقیقه است. نما - صحنه‌های طولانی که از پی یکدیگر می‌آیند، به حالت «هیپنوتیک» شدت می‌بخشند. حالتی که در اوگتسومونوگاتاری میزوگوشی و ایثار تارکوفسکی نیز وجود دارد و یکی از مهمترین دلایل یا انگیزه‌های آن وجود نماهای طولانی است. ابرود در خاطراتش از فیلمبرداری گرتروود نوشته است: «فیلمبرداری حدود چهار ماه به درازا انجامید، روزی هشت تا ده دقیقه نمایی تهیه می‌شد، و بعد روزهای بسیار برای تهیه مقدمات نما - صحنه‌ی بعدی می‌گذشت» به گفته‌ی خود درایر «تمام کارها در زمان فیلمبرداری انجام می‌گرفت. تدوین فیلم فقط سه روز طول کشید، و من این را پیشرف دانستم، چون تدوین اردت پنج روز به درازا کشیده بود» به گرتروود صدایی افزوده نشد، درایر که همواره با صدابرداری سر صحنه مخالف بود، در گرتروود، در عمل، به آن تن داد: «در روز خشم صداها، زیادی به فیلم افزودم، در اردت آواهایی اندک، اما در گرتروود هیچ صدایی به نوار فیلم اضافه نکردم، مگر آوای موسیقی را». درایر، يك، ۱۲۴

ژیل دلوژ نوشته است که در آثار درایر به یاری نورپردازی استوار به تضاد رنگ‌های سیاه و سفید، مدام از فضای موجود (و

حاضر) به فضای فراطبیعی (معنوی) گذر می‌کنیم. در گرتروود نیز این گذر شکل می‌گیرد، بی‌آنکه نورپردازی حالت فیلم‌های پیشین را داشته باشد. شاید دلیل را بتوان در منش ویژه‌ی بسیاری از نماها یافت، که در آن خطوط و حجم‌های سیاه در محور افقی و خطوط و حجم‌های سفید در محور عمودی جای می‌گیرند. اما به هررو، نورپردازی یکدست و خاکستری اسب. در مواردی معدود، اندک نوری شخصیت‌ها را دنبال می‌کند، و تماشاگر احساس می‌کند که نوری مرموز گویی از خود «مدل‌ها» پخش می‌شود، همچون حالتی که در واپسین پرده‌های رامبراند یافتنی است. درایر بارها گفت که می‌خواست گرتروود را به شیوه‌ی رنگی بسازد و از رنگ‌هایی معدود و ملایم استفاده کند. او در گفتگو با بورگه ترول تأکید کرد که از دوستش آدولف هالمان خواسته بود تا به او در گزینش و کاربرد رنگ‌ها یاری دهد. هالمان کتابی مصور، به نام سوئد به سال ۱۹۰۰ تهیه کرده بود و به خوبی با فضای روزگار نمایش سودربرگ آشنا بود. برخلاف تمایل درایر، گرتروود ناگزیر به شیوه‌ی سیاه و سفید ساخته شد؛ اما به‌راستی آیا می‌توان آن را فیلمی سیاه و سفید خواند؟

درایر، بك، ۱۲۶

درایر، دو، ۱۶

۱۱ - مرگ. مایه‌ی اصلی و پنهان گرتروود مرگ اسب. در فصل نهایی گرتروود از عشق سال‌های دور زندگیس حرف می‌زند و به یاد «آن مردان» می‌افتد: ارلاند، گابریل و گوستاو. آیا آنان زنده‌اند؟ نمی‌دانیم. اما آن دخترک نوجوانی که «انجیل عشق» را سروده بود، به یقین زنده اسب. نه در گذر زمان گاهنامه‌ای، زوال تدریجی جسم، و یا در هیأت پیرزنی هفتاد ساله، بل در متن، در شعری که گفته است ... در فیلمی که می‌بینیم. در جایی فراتر از زمین، و بنا به قانونی فراتر از قانون زمین. ژان سمولونه گفته اسب: «برنیس راسین تراژدی جدایی‌ها اسب. گرتروود درایر حکایت ترك گفتن‌ها اسب... در

سمولونه،
گرتروود مرگ را نمی بینیم، انتظارش را می کشیم. با مرگ، فیلم
عظم و معنایس را به دسب می آورد». و درسب به دلیل همین حضور
ناپیدای مرگ، گرتروود به تراژدی های کهن نزدیک می شود. درایر خود
چند بار اعتراف کرد که احساس می کند هرچه در زندگی پیشتر رفته
اسب، آثارش به تراژدی نزدیکتر شده اند، نه از دیدگاه صوری بل در
ساحت معناشناسیک.

آنچه به گونه ای قطعی ما را از فضای سرآغاز این سده، به یونان
کهن، و از نمایشی مجلسی به دنیای تراژیک می کساند حضور مرگ
است، ناشناخته ای که دلهره می آفریند:

«... خواهر جنون توفانی

نگاه کن،

اینک قایق ترسانی که غرق می شود،

به زیر ستارگان

در سیمای خاموش شب.»

گئورك تراكل

یادداشت‌ها

- Bordwell. D, *The Films of Carl. Th. Dreyer*, California u.p, 1981.
- Bordwell. D, *Ozu, And The Poetics of Cinema*, Princeton u.p, 1988.
- Deleuze. G, *Cinéma 1, L'image-mouvement* Paris, 1983.
- Deleuze. G, *Cinéma 2, L'image- temps*, Paris, 1985.
- Dreyer. C. Th, *Réflexions sur mon métier*, Paris, 1983.
- Dreyer. C. Th, «Entretien», Gertrud, *L'avant- scène/ cinéma*, Decembre 1984.
- Dreyer. C. Th, «Entretien», Cinémagazine, 9 septembre 1927.
- Drouzy. M, *Carl. Th. Dreyer né Nilsson*, Paris, 1982.
- Revaultd' Allonnes, *Gertrud de Carl. Th. Dreyer*, Paris, 1988.
- Rivette .J, «Gertrud», *Cahiers du Cinema*, 163, Fevrier 1965.
- Rode. E, *Dreyer, Catalogue de l'exposition, 12 octobre- 7 Decembre 83*, Paris, 1983.
- Rosenbaum .J, «Gertrud, the desire for the Image», *Sight and Sound*.
- Sarris. A, *Confessions of A Cultist*, New York, 1970.
- Semolue .J, *Anthologie du cinema*, vol. 6, Paris, 1971.
- Teschine. A, «La parole de la fin», *Cahiers du cinéma*, 164, mars, 1965.

پول

سینما گستره‌ی آن چیزهایی است که
توضیح ناپذیرند.

برسون

۱

سال پیش فیلمی از استادی سالخورده دیدم، فیلمی زیبا، نفس گیر و جوان. سرگذشت باد، روایت عنصری از عناصر چهارگانه‌ی طبیعت که گذر و پیش از هر چیز گذر عمر را به یاد می‌آورد. راوی پیر فیلم به فاصله‌ای کوتاه پس از نقل حکایت باد از دنیا رفته بود، اما فیلمش به گونه‌ای شگفت‌آور جوان بود؛ باسودا و لطف جوانی: عاشق، رند، بی خیال و چابک. باورم نمی‌شد که فیلم کار آن پیر سپیدمویی باشد که روی يك صندلی بالای تپه‌ای در چین نشسته و دسب به کاری ناممکن زده است، یعنی از باد فیلم گرفته است. فیلم هم جوان بود و هم در پی انجام کاری ناممکن، که این نیز وسوسه‌ی جوانی است. هانا آرنب می‌گفت بهترین آرزو در حق هرکس این است که بخواهیم جوان بمیرد «مثل آشیل، مثل هکتور»، در اوج اقتدار جسم و شکوفایی غریزه‌ها، توان‌ها و خواست‌ها. اما ایونس اگر جوان می‌مرد، چه کسی آن فاجعه‌ها را که بر آدم این قرن گذشته است، با دوربین سینما «که بهترین بچه‌ی این قرن است» مستند می‌کرد؟ چه کسی آن لحظه‌ی جادویی پیاده شدن آدم در سیاره‌ای دور را می‌ساخت؟ آنجا که شاهزاده خانم چینی را نشسته بر ماه می‌بیند؟ چه کسی قصه باد را می‌گفت؟

امسال فیلمی از استاد سالخورده‌ی دیگری نشان می‌دهند. فیلمی زیبا، نفس‌گیر و جوان. سرگذشت شر؛ روایت پول. عنصری از عناصر زندگی اجتماعی که حقارت و پیش از هر چیز پستی زندگی مدرن را به یاد می‌آورد. راوی پیر فیلم هم زنده اسب، نود سال دارد... اما فیلمش جوان اسب، به گونه‌ای تکان‌دهنده جوان است. یعنی ناامیدی آن جوانی را دارد که در پایان فیلم پیشین، شاید شیطان، به دوستی - «پول» - داد تا او را، شبانه، در گورستان، از پشت سر هدف گلوله قرار دهد. پیرمرد، امسال، اما، از زمین به سیاره‌ای دور نمی‌رود؛ همینجا کنار جوی آب، در گذر باد زمینی، در شهر بزرگ و غمگین، کنار ابزار زندگی مدرن می‌ماند و با اینکه از پیش اعلام نمی‌کند، دست به کاری ناممکن می‌زند، یا بهتر بگوییم کار ناممکنی را که از سال ۱۹۴۳ آغاز کرده اسب، ادامه می‌دهد. به یاری همان «بهترین بچه‌ی این قرن» هنری تازه و پا به پایش شگفتی می‌آفریند.

وقتی دوربین سینما یعنی ابزار صنعت فرهنگی، ابزاری که از وقاحت (پورنو) فیلم می‌گیرد، و از خشونت (برایان دوپالما) و از حماقت (ایندیانا جونزها) کارش تمام می‌شود، هر چیز نفرت‌انگیز دنیای بیرون به نظر طبیعی می‌آید. کار ناممکن استاد سالخورده‌ی ما این اسب که از سر، خشونت، پول، مناسبات بت‌گونه‌ی کالاهای از حکایتی هراس‌آور فیلم می‌گیرد، تا هیچ چیز از این دنیای پست را طبیعی نشان ندهد، و به ما بگوید که چیزها به گونه‌ای نشانه‌شناسانه، قراردادی و دست‌آخر ناپذیرفتنی برجایند، تا دریابیم که در دنیای بدی زندگی می‌کنیم؛ و بگوییم که این دنیای بدی است؛ و نخواهیمش.

دیگری نمایان می‌شود، به آخر راه رسیده‌ایم. سینمای کلاسیک فرانسه در دهه‌ی ۱۹۳۰ مدام به آب اشاره داشت. کشتی کوچک آتالانت در رودخانه ایستاده بود، انتهای زمین پایان قاره و خاک بود و رسیدن به اقیانوس. لربیه با طرح سیلاب آغاز کرد، که در آن آب شخصیت اصلی بود. سپس به دریا رسید. نهر، رود، دریا، خلاصه آب، برای سینمای فرانسه نه موضوع بل «ادراک حسی» متمایزی از شناخت براساس نظام زمینی بود؛ زبانی متفاوت از زبان خشکی و زمین. بیشتر آثار اپستاین و گرمیون این «جهان دریایی» را نشان می‌دادند، از کسانی یاد می‌شد که دیگر روی زمین زندگی نمی‌کردند و مثل پدر ژول در آتالانت آگاهی آنان زمینی نبود.

ایوون پول از این خانواده‌ی دریایی آمده است. در این دنیای خاکی کارش ساخته است. به همین دلیل یگانه لحظات «سرخوش» فیلم، کنار جوی آب، در چمنزار می‌گذرد. خانم موسفید رخت می‌شوید و ایوون از او می‌پرسد که چرا تن به این زندگی خف‌بار می‌دهد... و صدای گذر امواج در این لحظات یادمان سینمای دریایی است؛ لحظه‌ای کوتاه از سعادت، و در سکانس بعد دوباره قانون زمین سر برمی‌آورد؛ شرارت، جنایت و مرگ.

۳

دو جوان رذل اسکناس پانصد فرانکی تقلبی را به خانم صاحب فروشگاه لوازم عکاسی می‌دهند؛ و دوست آنان در این فروشگاه کار می‌کند. با آگاهی این دوسب، صاحبان فروشگاه، اسکناس تقلبی را با چند اسکناس تقلبی دیگر به ایوون تارگ، کارگر حمل نفت می‌دهند. ایوون اسکناس‌ها را می‌گیرد، بی‌آنکه بداند که تقلبی هستند. صاحب مغازه‌ای اما می‌فهمد که اسکناس‌ها تقلبی است و ایوون را متهم می‌کند. قانون هم ایوون را محکوم می‌کند، و او،

بیگناه، کارش را از دست می‌دهد. آن جوان‌های رذل، و صاحبان فروشگاه به کارشان ادامه می‌دهند. ایوون در طرح دزدی از بانکی شرکت می‌کند، دستگیر می‌شود، و به زندان می‌افتد. در زندان می‌شنود که دخترکش مرده است، سپس نامه‌ای از همسرش می‌رسد، با این خبر که برای همیشه او را ترك کرده است. ایوون خودکشی می‌کند، اما «نجاتش» می‌دهند. دوران محکومیتش پایان می‌گیرد؛ آزاد می‌شود. شب آزادی به هتلی می‌رود؛ هتلدار و همسرش را می‌کشد و پول را از کشوی میز به جیب می‌ریزد. روز بعد زنی موسفید را می‌بیند که از بانك پول گرفته است. در پی او به راه می‌افتد و تا خانه‌اش، بیرون شهر، می‌رود. پیرزن با پدر الکلی و بدخوی خود زندگی می‌کند، و با خواهرش و پسرکی فلج و سگی. به ایوون پناه می‌دهد، و ایوون به او همه چیز را اعتراف می‌کند. پیرزن می‌گوید: «من اگر جای خدا بودم شما را می‌بخشیدم. همه را می‌بخشیدم». ایوون يك شب، با تبر، پیرزن و خانواده‌اش را می‌کشد و سگ شاهد جنایت اوست؛ مرد تبر را به رودخانه می‌اندازد. در آخرین سکانس، خود را در کافه‌ای، به چند مأمور پلیس معرفی می‌کند. آن‌ها او را با خود می‌برند؛ و مشتری‌ها سر می‌کشند تا جانی را ببینند. فیلم تمام می‌شود.

۴

جوان‌ها که اسکناس تقلبی رد می‌کنند، و از بانك دزدی می‌کنند، از حمایت دیگران برخوردارند: پدر، مادر و جامعه. صاحبان فروشگاه که اسکناس تقلبی رد می‌کنند، «شرافتمندانه» زندگی می‌کنند. قانون، اما ایوون بیگناه را محکوم می‌داند. هم‌بندهای او را با رذالت تحقیر می‌کنند، نامه‌ی همسرش را پنهانی می‌خوانند، می‌نوشند و دعا می‌خوانند. در نهارخوری زندان شوخی‌های هرزه

درباره‌ی همسر ایوون نقل همگان است، همسری بی‌وفا که او را ترك کرده است. زندانبان چنانکه قاعده‌ای همگانی است حریم خصوصی برای زندانی نمی‌شناسد. پدر خانم موسفید فانتزی باخ می‌نوازد، و دخترش را بی‌بها نه‌ای سیلی می‌زند. در این جهان رذالت‌ها و پستی‌ها، نیرنگ‌ها و دزدی‌ها، خانم موسفید که یگانه روزنه‌ی امید است، با خشونت و بیرحمی کشته می‌شود، آنهم به دست دوست، و ایوون پیش از آنکه تبر را به کار اندازد با فریادی می‌پرسد: «پول کجاست؟»

«پندارهای پولی از کجا می‌آیند؟ مدافعان این نظام نمی‌بینند که طلا و نقره همچون پول مناسبات اجتماعی تولید هستند، بل آن‌ها را موادی طبیعی می‌شناسند که مناسبات تولیدی خاصی دارند.» و «از آنجا که پول آشکار نمی‌کند که چه چیز تبدیل به آن شده است، همه چیز، خواه کالا، یا غیر آن، به پول تبدیل می‌شوند. همه چیز قابل خرید و فروش می‌شوند... اما پول خود کالایی است، چیزی خارجی که می‌تواند ملك خصوصی هرکس شود. بدین سان نیروی اجتماعی تبدیل به نیروی خصوصی افراد می‌شود.» امروز همه کس از مرگ این سخنان یاد می‌کنند، چون می‌خواهند از یاد ببرند که مناسبات آن‌ها با یکدیگر در همین نظامی که چنین دوستش دارند، با پول بیان می‌شود، و می‌خواهند به رویشان نیاورند که اگر پول در دست، یا در جیب، یا در بانک داشته باشند، قدرت اجتماعی را در چنگ دارند.

مارکس، ۱۷۶

مارکس، ۲۳۰ - ۲۲۹

۵

پول براساس داستانی از تولستوی، «اسکناس تقلبی»، ساخته شده است. تولستوی داستان را به سال ۱۹۰۳ نوشت، همچون بیان «حکمی اخلاقی». یعنی رساله‌ای است درباره‌ی اخلاق «که برای

استفاده بیشتر خوانندگان» همچون داستان نوشته شده است. فیلم برسون دگرگونی‌های بسیاری در طرح داستان تولستوی ایجاد کرده است، اما به حکم اصلی آشوبگرای پیر وفادار مانده است: پول نشان حضور شر در مناسبات میان آدم‌هاست. در فیلم مدام پول را می‌بینیم، از دستی به دستی سپرده می‌شود، یا در کشوی ماشین حساب‌های مدرن جای می‌گیرد، یا دستی آن را در کیف می‌گذارد. کنش‌ها همه سریع هستند: تماس با این «کالا» یادآور نکبت مناسبات اجتماعی است. فیلم ایده‌ی دیگر تولستوی را هم پیش می‌برد: بیگناه چون متهم و محکوم شود، و بسیاری از حقوق طبیعی خود را (که وجودشان را «طبیعی» می‌انگاشت) از کف بدهد، چون همه پشت به او کنند و بی‌یاورش گذارند، چون به ناحق تصویری ناروا از او ساخته شود، راهی جز این نمی‌یابد که خود را با بدی همخوان کند؛ یعنی شر را برگزیند که به او پیشنهاد، یا بهتر بگوییم، تحمیل شده است. اکنون، او گناهانی را که به او نسبت داده‌اند انجام، و تصویری را که پیشاپیش از او ساخته‌اند تحقق خواهد داد؛ و این قاعده‌ی بی‌رحم در مورد افراد همانقدر درسب است که در مورد گروه‌ها و جامعه‌ها.

۶

در این فیلم روش ویژه‌ی بیان سینماتوگرافیک برسون و ایجاز بیداد می‌کند. تمامی شور و هیجان تعقیب و گریز در نماهایی سخت کوتاه از پایی که پدال گاز را می‌فشرده، و آینه‌ای که سواری پلیس را نشان می‌دهد: «نه عکس‌های زیبا، بل تصاویر و عکس‌های ضروری». برسون، ۹۲ جنایت شبانه در چند نما از راهرو، پلکان و اتاق خواب: تبر بالا می‌رود، چراغ رومیزی می‌افتد و نورش بر کف اتاق خاموش می‌شود. خشونت در نهارخوری زندان تنها کفگیری است که به

زمین پرتاب می‌شود. دوست داشتن، تنها دستی اسب که بلوط می‌چیند تعارف می‌کند: «جدا کردن چیزها: از هم جدایشان می‌کنیم، به هر يك در استقلالش می‌نگریم و باز به آن‌ها وابستگی تازه‌ای می‌بخشیم» صداها مستقل از تصاویر هزار کار می‌کنند: «صدا هرگز پشتیبان تصویر و تصویر هرگز پشتیبان صدا نخواهند بود» «مدل‌ها» زندگی درونی خویش را پیش دوربین ادامه می‌دهند: «مدل: آمد و شدی درون طبیعت خویشتن است» همه چیز در گرو مناسب میان تصاویر اسب و میان صداها و تصویرها. ضرباهنگ سریع فیلم نتیجه‌ی تدوین و تقطیع شتابان نماها در تضاد با آهنگ کند حرک‌ها و آواهاست. از این تضاد ابهام زاده می‌شود. در برابر صنعت سینما پول حرمت هنر را حفظ می‌کند و زنگ شکوهمند واژه‌ی آفرینش را که آرام از یادها می‌رود.

برسون، ۹۶

برسون.

برسون، ۴۱

۷

تبری که ایوون با آن دوست و خانواده‌ی او را کشتار می‌کند، از آغاز ورودش به انبار روی زمین افتاده است؛ همچون ابزار تقدیری شوم. همه چیز بنا به نیت درك ناشدنی معمار والای جهان ساخته می‌شود... پس چرا ما چنین بی‌پناهیم؟ تا این حدّ تنها، بی‌یار و یاور، دلمرده و حیرت‌زده‌ی عمری که به بطالب گذشته است؟ موش را فیض خداوند در لحظه‌ی مرگ در آب‌های رودخانه نجات می‌دهد، زن نازنین بر سنگفرش خیابان رهایی می‌یابد. بالتازار، شارل، کشیش جوان آمبریکور، اینس، ژندارک... همه را مرگ آزاد می‌کند، پس چرا از ایوون دریغ می‌شود؟ در پول کدام نشانه از فیض را می‌توان یافت؟ نه حتی مرگ، و نه صد البته زندگی. پیرمرد ایمانش را از دست داده است؟ نمی‌دانم. اما این را می‌دانم که اکنون، در واپسین

سال‌های اقامتش در این دنیا تنه‌اس، تنه‌ای تنها.
برای سالار مغنیان بر غزاله صبح. مزموور داود. ای خدای من،
ای خدای من، چرا مرا ترك کرده‌ای و از نجات من و سخنان
فریادم دور هستی. ای خدای من در روز می‌خوانم و مرا
اجابت نمی‌کنی. در شب نیز و مرا خاموشی نیست.
کتاب مقدس.

یادداشت‌ها

Bresson. R, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, 1975.

Marx, K, *Capital*, tran. B. Fowkes, London, 1979.

کتاب مقدس، مزامیر داود، مزموور ۲۲

در هشتمین جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم تهران (۱۳۶۸) فیلم سرگذشت
باد یوریس ایونس، و در نهمین جشنواره (۱۳۶۹) فیلم پول روبر
برسون را نمایش دادند. نخستین محصول سال ۱۹۸۹ بود و دومی
محصول سال ۱۹۸۳

نیمروز بارانی

تجربه‌های زندگی ارتباط‌ناپذیرند و این است
دلیل تنهایی انسان.

ویرجینیا ولف

۱

نیمروز، مادر بزرگ کنار پنجره، در راحتی خوابیده و انگشت‌هاش هنوز بر جلد کتاب نازکی است که روی دامنش گشوده است. بر چمنزار و درخت‌های باغ باران می‌بارد و مجسمه‌ای قدیمی را می‌شوید و عروسکی را که پای آن افتاده است. در اتاق همه چیز همچون لباس مادر بزرگ سفید است. پسر مرده‌ی او هم کب و شلوار تابستانی سفیدرنگی بر تن دارد، روی صندلی کنار مادر نشسته است و با آمیزه‌ای از عشق و حسرت به او می‌نگرد. بعد، آرام صورت مادر را لمس می‌کند و با این نوازش پیرزن بیدار می‌شود. چون چشم می‌گشاید نگاهش شگفت‌زده نیست، مهربان است، همچون نگاه مادری به کودکش که تازه به دنیا آمده باشد. زمزمه می‌کند: «بله، اسکار، آدم در يك آن هم پیر است و هم بچه. بی‌خیال آن همه سال‌های مثلاً مهم میانی...»

نمی‌دانم چرا این دقایق رمزآمیزترین لحظات زندگی من است. از سینما که بیرون می‌آیم، کوچه‌های خلوت را پشت سر می‌گذارم؛ می‌روم کنار رودخانه و روی صندلی می‌نشینم. پرتو کمرنگ غروب را بر درختان و جریان آب نگاه می‌کنم و یاد آن لحظات به لرزه‌ام می‌اندازد: آن دست‌ها، چشمانی که از عشق و غربت می‌درخشند. باران، اعتراف، آوای ویولونسل...

۲

هشت سال می‌گذرد که اینگمار برگمان فیلمی نساخته است. بعید است که عهد با خویشان را بشکند و دیگر در سینما کاری بکند. پس از تمرین (۱۹۸۳) آخرین فیلم اوست. اما راستی که کارنامه‌ی سینمایی‌اش با فانی و الکساندر بسته شده است. با واژگان استریندبرگ که مادر بزرگ برای الکساندر می‌خواند یکی از برگ‌های زیبای هنر سده‌ی ما ورق خورد.

«فانی و الکساندر شخصی‌ترین کار من است. روایت راستین زندگیم». فیلم اشارتی است به قصه‌ی کودکی برگمان که پدرش کشیشی بود تندخو و سختگیر، و او ده سال داشت که شب‌ها با فانوسی جادویی دل به تصاویر متحرک می‌سپرد، و تأثر را هم دوست داشت، و درباره‌ی خداوند می‌اندیشید، و دل‌سپرده به مادرش بود، و آرام پاره‌ی آفرینشگر و زنانه‌ی درونیش را کشف می‌کرد. اندوه عمری در این فیلم نهفته است، و مایه‌هایی آشنا: تنهایی، کودکی، خانواده، ایمان، گزینش، گناه، مرگ، عشق و... تأثر.

۳

فانی و الکساندر به سنت ملودرام در تأثر سده‌ی پیش وابسته است. خانواده‌ای خوشبخت: اسکار اکدال، امیلی همسرش، الکساندر پسر دوازده ساله و فانی دختر ده ساله‌ی آنها. پدر - مدیر و هنرپیشه‌ی تأثر - به مرگی ناگهانی عزیزانش را تنها می‌گذارد، امیلی به جای شوهر کار تأثر را ادامه می‌دهد. همان سال اسقفی از امیلی تقاضای ازدواج می‌کند، زن می‌پذیرد و با بیچه‌ها به خانه‌ی اسقف می‌رود. مرد، اما، با آنان بدرفتاری و خشونت می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که رابطه‌شان را با خاندان اکدال منع می‌کند. پیرمردی یهودی و مهربان،

دوست قدیم خانم اكدال مادر بزرگ فانی و الكساندر، دو كودك را زیرکانه از زندان اسقف نجات می‌دهد. در پایان، خانه‌ی اسقف آتش می‌گیرد و او در آن می‌سوزد. امیلی، اما زنده می‌ماند و با بچه‌ها پیش مادر بزرگ باز می‌گردد.

فیلم هم‌نشانه‌هایی از ملودرام کلاسیک دارد و هم ویژگی‌هایی از ملودرام مدرن. سوییچ کلاسیک را می‌توان در مناسبات شماری از شخصیت‌ها با یکدیگر یافت؛ مثلاً در رابطه‌ی عموی الكساندر با مستخدمه‌ی خانه، و رابطه‌ی عموی دیگر با همسرش. این مناسبات در پیکر رمزگان سینمایی قدیمی و تکراری آشنا می‌شوند و شاید اشارتی باشند به فیلمهای ملودراماتیک سوئدی دهه‌ی ۱۹۲۰ از سوی دیگر در فانی و الكساندر مهمترین قاعده‌ی ساختاری ملودرام مدرن به کار رفته است: در زندگی الكساندر لحظه‌ای می‌رسد که جهان به سامان، منطقی، آشنا و پذیرفتنی در هم می‌شکند و او شاهد ویرانی گریزناپذیر ارزش‌هایی می‌شود که همواره آنها را درست می‌پنداشت. لحظه‌ای که بی‌عدالتی، خشونت، پایگان اجتماعی، فاصله‌ها و در يك كلام «سوییچ غیرانسانی مناسبات اجتماعی» بر او آشکار می‌شود. ادامه‌ی فیلم شرح تلاش نوجوان است در بازسازی جهانی تازه. نگاهی از سر حسرت به شادی از کف رفته و دلی ترسیده از نامرادی‌ها که پیش‌روست. به سان برجسته‌ترین ملودرام‌های مدرن فانی و الكساندر پایان خوشی ندارد. همه چیز در ابهام و تردید باقی می‌ماند مگر يك چیز: الكساندر گریز راهی از سوییچ تلخ واقعیت که اسقف بر او آشکار کرده است نمی‌یابد. سوییچ‌ای که به معصومیت کودکانه‌اش پایان می‌دهد و زندگی راستین او را آغاز می‌کند. زندگی راستین یعنی رنج.

بسیاری از آثار برگمان مهمترین منش اندیشه‌ی اخلاقی - عرفانی ویژه‌ای را که «شمالی»‌اش می‌خوانیم (Borealis ethos) دربر دارند: تقلیل مسائل کلی و همگانی به حد وجود فردی. اندیشه‌ی اروپای لاتین و ژرمن به گونه‌ای بنیادین و با شتاب به سوی «کلیت» حرکت داشت و سرانجام در قدرتمندترین دستگاه فکری که شکل داد یعنی در نظام فلسفی هگل، تاریخ و روح عینی را به سوی مطلق پیش برد. در برابر این جریان فکری، کیرکه گارد چونان سخنگوی اندیشه‌ی شمالی از آگاهی، وجدان و اضطراب درونی فرد سخن راند. او از انسان تك افتاده و تنهایی یاد کرد که خرد فلسفی اروپایی مصائب زندگی هر روزه‌اش را بی‌اهمیت می‌انگاشت، چرا که آسان به حقیقتی کل بدل نمی‌شد و زود به پیکر تجربه‌ی همگان در نمی‌آمد. اینگمار برگمان، اما، پیوند دردهای فرد را با آلام همگان یافته است. در آثارش مصیبت فرد «سر نمون» رنج‌های آدمیان است. هرچند «حقیقتِ رنج سوییهِ فردی آن است» اما به یاری تمثیل و حکایت، ادراك سوییهِ کلی آن ممکن می‌شود. فانی و الکساندر در افق معنایی آثار پیشین برگمان جای می‌گیرد، نگاهی است به همان ناامیدی نگاهی که سینماگر در شرم یا همچون در يك آینه یا سکوت به زندگی سرد، منزوی و سراسر ماتم انسان می‌انداخت.

مادر از راهرو به سوی انبار می‌دود، در را می‌گشاید و الکساندر را درهم شکسته از ظلم، بی‌عدالتی، خشونت و تعصب، در تاریکی می‌یابد. پسر را در آغوش می‌گیرد. صدای برگمان را می‌شنویم که از دهه‌ها پیش، اینك در زمستان زندگیش پژواك یافته است: «رنج را احساس نمی‌کنیم. با آن زندگی می‌کنیم» (از گفتار فیلم زندان، ۱۹۴۹).

۵

در باب چهارم انجیل مرقس آمده است که عیسی مسیح، کنار دریا، با انبوهی از مردم سخن گفت و «ایشان را به مثل چیزهای بسیار آموخت» و مثال برزگری را آورد که تخم‌ها را به خاک نامساعد می‌ریخت. ساعتی بعد «چون به خلوت شد رفقای او شرح این مثل را از او پرسیدند. بدیشان گفت به شما دانستن سرّ ملکوت خدا عطا شده اما به آنانی که در بیرونند همه چیز به مثل‌ها گفته می‌شود». از این رو عیسی برای بیرونیان «به مثل‌های بسیار کلام را بیان می‌فرمود و بدون مثل بدیشان سخنی نمی‌گفت». هیچ کتاب مقدسی بی‌قصه و مثل نیامده است. قصه‌های مقدس یهود در عهد عتیق است و بسیاری از حکایت‌های اخلاقی در تلمود «کتاب قصه‌ها، اندیشه‌ها، گزین گویه‌ها و دعا». بودا حکایتگر بود و عیسی نیز. اناجیل چهارگانه نیز چیزی جز حکایت زندگی مسیح نیست. آدمی تا دل داشت با این قصه‌ها نیک را از بد جدا می‌کرد؛ اما امروز چنین نیست. والتر بنیامین نوشته است: «هرچند حکایتگر نزد ما آشناست اما در هستی فوری خویش نیرویی موجود و زنده به حساب نمی‌آید... هنر حکایتگری به پایان رسیده است. ما هر روز کمتر از پیش با افرادی برخورد می‌کنیم که توانایی گفتن حکایت را داشته باشند و هر روز بیش از پیش با احساس شرمی روبرو می‌شویم که در پی اعلام نیاز به شنیدن حکایت، گوینده را دربر می‌گیرد. گویی چیزی آشنا با ما، اطمینان‌بخش‌ترین چیزی که با ما بود، از ما گرفته شده است: توانایی مبادله‌ی تجربه‌ها».

کتاب مقدس.

بنیامین. ۱۹۸ - ۱۹۷

فانی و الکساندر گونه‌ای ستایش هنر از یاد رفته‌ی قصه‌گویی است. نه تنها داستانی کامل دارد، بل قصه‌های فرعی آن نیز اهمیت «حکایتگری» را نشان می‌دهند. قصه‌ی صندلی شهبانوی چین در

نخستین پاره‌ی فیلم را باید از این جنبه در نظر گرفت. این داستانی است که نیم‌شب، پدر برای بچه‌ها حکایت می‌کند: «این صندلی که در اتاق شماست مثل صندلی‌های دیگر نیست... گرانبهارترین صندلی دنیاست. به شهبانوی چین تعلق داشت و از راهی مرموز به خاندان اکدال رسیده است... مثل الماس می‌درخشد، اما از آن گرانبهارتر است. این را، سه هزار سال پیش، جواهرساز امپراتور چین ساخت، به عنوان هدیه‌ی تولد به شهبانو... او تمام عمر روی این صندلی نشست. وقتی مرد با این صندلی خاکش کردند. صندلی دو هزار سال در گور درخشید و صورت شهبانو را روشن کرد. بعد گروهی راهزن وارد گورستان شدند. شهبانو را انداختند و صندلی را دزدیدند... حالا مال شماست. خیلی ظریف است. مواظب باشید که نشکنند. آرام آن را لمس کنید، با دقت رویش بنشینید، با آن حرف بزنید و خاکش را بگیرید». پدر از صندلی قدیمی «چیزی متافیزیکی» نمی‌سازد. برخلاف، او از مفهومی متافیزیکی وجودی مادی می‌آفریند. کاری که هر شب در صحنه‌ی تاترش تکرار می‌کند. اکنون نامیرایی به پیکر جسمانی پیش روی ماست. واپسین واژه‌ای که پدر در لحظه‌ی مرگ در گوش همسرش زمزمه می‌کند این است: جاودانگی.

۶

بوف: آن‌ها را می‌بینم. آنجا بر زمینه‌ی آسمان ظلماتی و
توفانی می‌رقصند و رقص شکوهمندشان از سپیده‌دم تا دیار
ظلمت و ابهام ادامه می‌یابد. باران بر چهره‌شان می‌بارد و
شوری اشک‌ها را می‌زداید.
میا: وای که از دست تو با این خیالبافی‌ها.

(گفتار پایانی مهر هفتم)

پاره‌ی پنجم فانی و الکساندر با عنوان «شیاطین» همچون دیگر بخش‌های فیلم با تصویری از گذر آب آغاز می‌شود. اسکلت سگی

در آب افتاده است. در نمای بعد، دیوار خانه‌ی اسقف و میله‌های آهنی پنجره‌ی زندان فانی و الکساندر را می‌توان دید. بچه‌ها آن سوی شیشه نشسته‌اند و به بیرون می‌نگرند. ساعتی بعد عمو ایزاک آنها را در صندوقی چوبی پنهان می‌کند و از زندان اسقف نجات می‌دهد. ایزاک بچه‌ها را به خانه‌ی خود می‌برد. شباهنگام، الکساندر با ایسمائل آشنا می‌شود، گونه‌ای آشنایی با هرمافرودیت، جهان دوجنسی و با «هستی زنانه‌ی وجود خویشتن». اما پیش از این، او حکایتی از عمو ایزاک شنیده است.

ایزاک اتاق و بستر بچه‌ها را به آنها نشان می‌دهد. می‌خواهد آنها را تنها بگذارد که الکساندر می‌گوید: «عمو ایزاک، از اینجا نرو!» پیرمرد مهربان می‌نشیند، و بچه‌ها در بستر دراز کشیده‌اند. ایزاک کتابی قدیمی را باز می‌کند. الکساندر می‌پرسد: «چه کتابی می‌خوانید؟» ایزاک پاسخ می‌دهد: «کتاب قصه‌ها، اندیشه‌ها، گزین گونه‌ها، و دعا. به زبان عبری». فانی می‌پرسد: عبری می‌دانید؟» پیرمرد پاسخ نمی‌دهد پس از مکثی کوتاه می‌پرسد: «می‌خواهید برایتان قصه‌ای بخوانم؟» و پوزش خواهانه می‌افزاید: اما مجبورم گاهی مکث کنم. آخر باید ترجمه‌اش کنم.» بعد، آرام قصه را آغاز می‌کند. نخست از روی کتاب می‌خواند، اما زود چشم از کاغذ برمی‌دارد و قصه را ادامه می‌دهد. دوربین آهسته به او نزدیک می‌شود. کنارش چراغی قدیمی و کم‌سو روشن است.

«جوانی با همراهان بسیار، در مسیری بی‌پایان سفر می‌کند از صحرائی که گیاهی در آن نمی‌روید می‌گذرند. آفتاب سوزان از بامداد تا شامگاه بی‌رحمانه می‌تابد. هیچ خنکایی نیست و هیچ سایه‌ای. باد داغی می‌وزد و توفانی از شن به پا می‌کند. جوان دل‌نگران پیش می‌رود. از تشنگی دیرپا در عذاب است. گاه از خود یا از همراهی می‌پرسد که هدف این زیارت، این سفر دشوار چیست.

اما پاسخ ناروشن است و آمیخته به تردید. او خود علت این سفر را از یاد برده است، و موطنش را، و مقصد را. ناگهان، يك شب، خویشتن را در بیشه‌ای می‌یابد. همه چیز خاموش است. باد شامگاهی میان درختان بلند می‌گردد. جوان با شگفتی از جای برمی‌خیزد. همچنان نگران و ناباور. تنهاست. چیزی نمی‌شنود، چون گوش‌هاش پر از شن‌های صحراست. چیزی نمی‌بیند، چون چشم‌هاش از درخشش خورشید روز نابیناست. راه گلوش بسته و لب‌هاش سوخته است. پس نه صدای امواج آب چشمه‌سار را می‌شنود و نه برق گذر آب را در دل ظلمت می‌بیند. کور و کر کنار چشمه ایستاده و از وجود آن بی‌خبر است. ناگاه همچون خوابگردان به راه می‌افتد. انگار حس تازه‌ای او را به سوی آب می‌خواند. در چشمه است. شبی کنار آتش نشسته است و پیری آنجاست که برای کودکان از جنگل و چشمه‌سار سخن می‌گوید. جوان به یاد می‌آورد که بر او چه گذشته است، اما یادش گنگ و ناروشن است. درست همچون رویاسب.»

الکساندر که دراز کشیده و به آتش می‌نگرد، برمی‌خیزد. عروسکی در آغوش دارد. می‌بیند که عمو ایزاک برای فانی و بسیاری از کودکان قصه می‌گوید و دورتر شعله‌های پراکنده‌ی آتش در شب می‌درخشند. عمو ایزاک قصه را ادامه می‌دهد:

«جوان با ادب از پیر پرسید: «آب چشمه از کجا آمده است؟» پیر گفت: «از کوهی که قله‌اش در ابرها پنهان است.» جوان باز پرسید: «کدام ابرها؟» و پیر پاسخ داد: «در دل هر آدمی امیدهای بسیار، ترس‌ها و اشتیاق‌های فراوان نهفته است. او از سر ناامیدی یا بلند می‌گردد و یا در دل خویش. کسانی برای خدایی خاص دعا می‌خوانند و کسانی هم در فضای تهی فریاد می‌کشند یا می‌نالند. این ناامیدی‌ها، امیدها، رویاهای رهایی، همه‌ی این فریادها، تمام

اشك‌ها متراکم می‌شوند و در هزاران هزار سال بدل به ابری می‌شوند بالای آن کوه، و این ابر بر کوه می‌بارد و رودها و جویبارها به سوی جنگل‌ها و بیشه‌های دور می‌روند و چشمه از اینجا آمده است، چشمه‌ای که تشنگی خود را در آن فرو می‌نشانی، و صورت سوخته‌ات را در آن می‌شوئی و پای تاول‌زده‌ات را در آن خنک می‌کنی. هرکس زمانی حکایت چشمه، کوه و ابر را شنیده است. اما همگان در آن نور سوزنده‌ی روز، چیزی جز دلهره در دل ندارند.» مرد جوان شگفت‌زده و سرگشته پرسید: «چرا تحمل می‌کنند؟» پیر گفت: «راستش، من هم نمی‌دانم. شاید می‌پندارند که شبی به مقصد خواهند رسید.» جوان بی‌تاب پرسید: «کدام مقصد؟» و پیر شانه تکان داد: «شاید اصلاً مقصدی در کار نباشد. شاید همه چیز فریبی است یا خیالی.»

نمای درشتی از چهره‌ی عمو ايزاك. دیگر نمی‌دانیم که جمله‌های بعد حرف اوست یا پاسخ پیر: «من که اکنون راهی جنگل و چشمه‌سارم، يك بار آنجا بودم. ایام جوانیم. اکنون می‌کوشم تا راه بازگشت را بیابم... اما این کاری است بس دشوار.» عمو ايزاك دوباره از روی کتاب می‌خواند: «صبح روز بعد جوان همراه با مرد پیر باز به راه افتاد. رفت تا کوه، ابر، جنگل و چشمه‌سار را ببیند.» موسیقی شومان آغاز می‌شود. نمایی از الکساندر که جامه‌ی سفیدی پوشیده است و در بیابان همراه با انبوهی از زائران راه می‌سپرد. مستخدمه‌ی اسقف را می‌بیند، با دسب‌هایی خونین. زنانی با شلاق به گونه‌ای آیینی می‌رقصند. زن زیبایی با چشم‌های روشن و انگشتی سرخ به الکساندر نزدیک می‌شود و چهره‌ی او را نوازش می‌دهد. الکساندر مادرش را می‌بیند که جامه‌ی راهبان را پوشیده است. شب می‌رسد. مادر کنار شعله‌های آتش می‌ایستد و از جامی آب می‌نوشد. جام را به الکساندر تعارف می‌کند. زائران بسیار مشعل

به دست می‌گذرند. الکساندر جام را می‌گیرد و از آن می‌نوشد. مادر با عشقی بی‌پایان به او می‌نگرد. نمایی نزدیک از چشم‌های الکساندر.

۷

الکساندر بی‌خیال به سوی اتاق مادر بزرگش می‌رود. در پی او ناگاه، صلیب گردن آویز اسقف آشکار می‌شود. پسرک هنوز از حضور مرد باخبر نشده که با ضربه‌ای سخت بر زمین می‌افتد. اسقف کنار در می‌ایستد و با لحن خشن و خودپسندش می‌گوید: «از من نمی‌توانی بگریزی.» الکساندر به اتاق مادر بزرگ می‌رود. سر بر زانویش می‌گذارد و دل به نوازش او می‌دهد. پیرزن مهربان از کتاب نازکی که در دست دارد، نمایش رویای استریندبرگ برایش می‌خواند: «همه چیز ممکن و یکسان‌اند. نه زمان هست و نه مکان. در زمینه‌ی بیرنگی از واقعیت، خیال از خویش می‌گذرد و چیزی تازه می‌بافد.»

یادداشت‌ها

بنیامین. و، «حکایتگر: اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف»،
نشانه‌ای به رهایی، ترجمه. احمدی. ب، تهران، ۱۳۶۶
کتاب مقدس، انجیل مرقس، باب چهارم.

موسیقی شومان، پاره‌ی دوم است از «کنتت برای پیانو، اپوس ۴۴»
(۱۸۴۲) مشهور به «با روحیه‌ی مارش عزا».

دو نگاه به «ایثار»

زندگی به چشم آنان سرشار از معجزات
نافهمیدنی است. آن‌ها در دنیایی خیالی زندگی
می‌کنند و نه در جهان به اصطلاح واقعی. هیچ
يك به آنچه با دست لمس‌شدنی اسب باور
ندارند و به تصاویر جهان رویایی خویش اعتماد
می‌کنند.

آندری تارکوفسکی

۱

کتابخانه‌ی ملی برلین، تالاری بزرگ که در نیم طبقه‌هاش زنان و مردانی
بسیار، پشت میزها نشسته‌اند و برابر خود کتاب‌هایی گشوده‌اند.
شماری از آنان کتاب می‌خوانند؛ کسانی هم تنها چشم بر کاغذ
دارند، اما غرق در اندیشه‌های خویشند. فرشته‌هایی چند میان آنها
درگذرند، گاه بالای سر یکی می‌ایستند، دست بر شانه‌ی او می‌نهند
و به اندیشه‌های نهانش گوش می‌سپارند. آدم‌ها حضور فرشته‌ها را
احساس می‌کنند، اما آن‌ها را نمی‌بینند. زمزمه‌هایی که می‌شنویم،
مجموعه‌ی آواهایی اسب که فرشتگان می‌شنوند؛ ترکیبی از متون و
اندیشه، گونه‌ای درهم شدن زندگی اندیشمندانه‌ی دوران با زندگی هر
روزه. در ژرفای سکوت حاکم بر هر کتابخانه‌ای همه‌ای پنهان
است؛ صدای آن چیزی که هگل خودآگاهی دوران نامیده است:
فرهنگی سودای شناخت ریشه‌ها، علل و نتایج حضور خود را دارد و
به این حضور تاریخی و زمانمند می‌اندیشد.

این صحنه‌ای است از فیلم ویم وندرس: بهشت بر فراز برلین.
فیلمی که به «سه فرشته‌ی سینما» تقدیم شده اسب: یاسوجیرو ازو،
فرانسوا تروفو و آندری تارکوفسکی. در فیلم اشاراتی به هنر هر یک
از آنان یافتنی است. انگار هنوز میان ما هستند، حضورشان را

احساس می‌کنیم اما آنان را نمی‌بینیم. درختی که در مه، میان دریاچه‌ای سبز شده درخت ایثار است. نماهای فضایی از برلین، ویرانه‌ها و خواب دخترک، همه یادآور آثار تارکوفسکی هستند؛ و این فکر که حضور فرشته‌ها دل مصیبت‌دیدگان را روشن می‌کند، از فیلمنامه‌ی هوفمانیانا آمده است. اما سکانس کتابخانه تنها یادآور «روش بیان» تارکوفسکی نیست، بار نخست که فیلم‌وندیس را دیدم گمان بردم که این صحنه ساخته‌ی تارکوفسکی است. چرا؟ ویژگی‌های فنی، رنگ قهوه‌ای تیره، حرکت آرام دوربین، درازای نماها، سراسر، باز بسنده نبودند که این حس را بیافرینند. چیزی دیگر و برتر در میان بود. بار دیگر که فیلم را دیدم یافتن پاسخ تکانم داد: آن صداها «درونی و ذهنی» که در تالار کتابخانه‌ی ملی شنیده می‌شد - نشانه‌ی تلاش دورانی در بازشناسی خویشتن - لحظه‌ای است از دنیای تارکوفسکی، یگانه هنرمند سده‌ی ما که آثارش خودآگاهی روح زمانه است و در آن‌ها جان آدمی به راز دشوارترین تجربه‌های تاریخی و هستی‌شناسیکی که از سر گذرانده آگاه می‌شود.

۲

از ایثار تأویل‌های بسیار می‌توان کرد؛ بنا به تأویلی آشنا که تارکوفسکی خود با آن همداستان بود، ایثار داستانی ساده دارد. همچون آن «مثل» هاست که عیسی مسیح می‌آورد تا ناآگاهان را با بنیان آموزه‌های معنوی آشنا کند. داستان چنین است: خطر ویرانی جهان، در جنگی با سلاح هسته‌ای اعلام می‌شود. مردی با خداوند عهد می‌بندد که اگر خطر از میان برود، او از دلبستگی‌هایش چشم‌پوشد، آتش به خانه‌ی خویش زند و تا دم مرگ کلامی بر زبان نیاورد. مرد پسرک پنج ساله و لال خود را «همچون مثل اعلای

معصومیت این جهان» می‌پرستد و ایثار راستین او جدایی از پسر است. کلید رهایی، عشق مرد است به خدمتکاری جوان، و چون آیین عشق به جا آورده می‌شود، جهان از خطر می‌رهد. مرد به عهد خویش وفا می‌کند. مکان رخدادها جزیره‌ای اسب «در پناه دریایی از این جهان» و خانه‌ی چوبی مرد کنار ساحل قرار دارد. داستان بیست و چهار ساعت از زندگی هشت نفر است: مرد (الکساندر)، همسر، پسر و دختر نوجوانش، دوزن که خدمتکار خانه‌اند، جراحی که بتازگی گلوی پسرک را عمل کرده و اتو پستیچی جزیره و دوست نزدیک الکساندر. اتو همچون هرمس در افسانه‌های یونانی پیام‌آور خدایان است. اوست که راز نجات جهان را می‌داند و آن را به الکساندر می‌گوید. راز هم چیزی جز عشق نیست؛ عشق به ماریا، خدمتکار جوان، که به جادوگری همانند است، اما توانایی انجام کاری را ندارد که فراتر از قانون طبیعت و نظم جهان رود. تنها رابطه‌ی با او (عشق) است که آن قانون را درهم می‌شکند.

استوار بر این تأویل، ایثار یادآور سولاریس است: عشق رهایی زندگی است، آدمی نجات‌دهنده‌ی راستین است، چرا که می‌تواند «دیگری» را دوست داشته باشد، اما خود به این راز آگاه نیست. از این رو جهانی ساخته است چنین آشفته و نابسامان. در آغاز پدر به یاری پسرک درختی خشک را، سپیده‌دم، در خاک می‌کارد. می‌گوید که اگر هر روز در ساعتی خاص، درخت از سر ایمان آبیاری شود، سرانجام روزی بهار خواهد کرد. مثل راهبی ارتدکس را باز می‌گوید که درختی خشک را سال‌ها، شکمیا و از سر ایمان آبیاری کرد، و عاقبت جوانه‌های برگ بر شاخه‌های درخت سبز شد. واپسین تصویر فیلم: روز بعد، همان ساعت، پسرک سطلی آب به پای درخت می‌ریزد، دراز می‌کشد و برای نخستین بار به سخن می‌آید. می‌پرسد: «در آغاز کلمه بود. چرا پدر؟» دیگر نه خانه‌ای در این جهان دارد و

نه پدری. یکسر تنهاست و مکان امن برای او، در این جهان، کنار همین درخت خشك است. اما امید به اوست، او که موضوع عشقی راستین بود. ایثار جدا از آن فضای شب‌زده‌ی اندوهبارش، آتش‌سوزی ویرانگر، کابوس‌های خبردهنده از فاجعه‌اش، با روشنایی پایان می‌گیرد.

ایثار زاده‌ی سخت‌ترین شرایط بود: تارکوفسکی در تبعید به سر می‌برد (در خاطراتش نوشت: «زندگی در اردوگاه کار اجباری را به این تبعید ترجیح می‌دهم.») پسرش آندریوشا اجازه‌ی خروج از اتحاد شوروی را نمی‌یافت. دیگر اعضای خانواده، دوستان و همکارانش انجا زیر فشار بودند و اجازه‌ی کار نمی‌یافتند. («هر خبری از آنها دلم را به درد می‌آورد. امروز از کادانفسکی نامه‌ای داشتم، از پا افتاده است، همچون خود من.»). بیماری ریه آزارش می‌داد و پیش از به پایان رسیدن فیلمبرداری، دانست که به سرطان ریه مبتلاست. مرگ می‌رسید، جهان در تنش «دومین جنگ سرد» به سر می‌برد. طرح ایالات متحد در «دفاع» فضایی، آزمایش‌های پیاپی بمب‌های هسته‌ای، توسعه‌ی موشک‌های قاره‌پیما، جنگ‌های خونین منطقه‌ای، سازنده‌ی «فضای آپوکالیپس گونه» ایثار بودند. يك ماه پس از نمایش فیلم فاجعه‌ی چرنوبیل روی داد. ایثار چونان وصیت‌نامه‌ی معنوی هنرمند اعتراضی است به این «آشوب» و فراخوانی برای «بازگشت به ارزش‌های معنوی» و در عین حال، به گونه‌ای شگفت‌آور، این اثر مردی محتضر سرود روشن امید است و باور به انسان. بر آخرین نمای فیلم این واژگان نقش بسته‌اند: «به پسرم آندریوشا. با امید و اعتماد. آندری تارکوفسکی.»

واژگان امید و اعتماد را درحالی می‌خوانیم که درخت خشك بر زمینه‌ی آب‌های دریاچه می‌درخشد و صدای زنی قطعه‌ای از انجیل به روایت متی اثر یوهان سباستیان باخ را می‌خواند. شرح ندهی

پطرس، حواری مسیح، که سرور خود را سه بار انکار کرده و اکنون از خداوند می‌خواهد که «اشک‌های تلخ اندوه» را ببیند و او را ببخشد. این صدا نشان از یأس و تنهایی اقامت آدمی در جهانی دورافتاده از «ساحب معنوی» دارد. درخت یادآور پرده‌ای ناتمام است از لئوناردو داوینچی که فیلم با آن آغاز شده: ستایش شاهان مجوس. در پرده‌ی لئوناردو، سه سلطان را می‌بینیم که با شنیدن خبر تولد عیسی به دیدار مریم مقدس شتافته‌اند و هدایایی با خود آورده‌اند. مادر کنار درختی نشسته و نوزاد را در آغوش دارد. در پس‌زمینه نشانه‌هایی از ویرانی، مصایب و اقتدار زمینی دیده می‌شود. الکساندر و اتو در میانه‌ی فیلم، این تصویر را هراس‌آور می‌یابند. در این زایش تقدس و پاکی در جهان نابسامان چه هراسی نهفته است؟ پرده‌ی لئوناردو همچون فیلم تارکوفسکی بیانگر هراس از جهان مادی و تأکیدی بر ضرورت باور به معنویت است. هر دو اثر بی‌چشم‌پوشی از مصایب، باز به انسان امید بسته‌اند.

۳

اینگمار برگمان در زندگینامه‌اش فانوس خیال نوشته است: «سینما، اگر از فیلم مستند بگذریم، رویاست. از این‌رو به چشم من تارکوفسکی بزرگترین است. در اتاق رؤیاها چه راحت گام برمی‌دارد... تمام عمرم آرزوی ورود به اتاق‌هایی را داشتم که او چنان طبیعی در آنها راه می‌رود. تنها در مواردی انگشت شمار به آن اتاق‌ها راه یافتیم، اما تمامی تلاش‌های آگاهانه‌ی من به شکستی یأس‌آور پایان یافتند. مثلاً تخم افعی، تماس، رودررو و غیره». برگمان، ۷۳.

تارکوفسکی هم، عمری، ستایشگر برگمان بود و چند اثر او پرسونا، نور زمستانی، فریادها و نجواها و خاصه شرم را می‌پرسید. بی‌شک ایشار فضایی «برگمان‌گونه» دارد: نور جادویی جزیره‌ی گوتلند، که

یادآور بسیاری از شاهکارهای استاد اسب، آدم‌هایی که از دردهایی ناگفته و ناگفتنی رنج می‌برند و جهانی در آستانه‌ی ویران‌سازی خویش (از همانندی‌های «روش بیان» دو سینماگر بگذریم و از نقش مهم سون نیکویسب فیلمبردار و ارلانند یوزفسون و آلن ادوال هنرپیشه‌های آثاری از برگمان)، پوشیده نیست که تارکوفسکی آگاهانه به دنیای برگمان گام نهاده است. همانطور که می‌دانیم وودی آلن در فیلم درخشانی چون سپتامبر (که قدرش را ندانسته‌اند) اشاراتی آشکار به برگمان دارد. نکته اینجاست: نیت این دو مؤلف در اشاره به آثار برگمان تا چه حد اهمیت دارد؟ راست این است که هنوز نظریه‌ی فیلم به گونه‌ای جدی به پرسش مناسبات «بینامتنی» میان فیلم‌ها نپرداخته است. درحالی‌که در نظریه‌ی ادبی دستکم در دو دهه‌ی اخیر (به شکرانه‌ی آثار ژنت، کریستوا، تودورف و بارت) نظریه‌ای دقیق در مورد مناسبات بینامتنی پدید آمده است. «مایه»ی ایشار لفانو را به یاد ملودرام نیکلاس ری بزرگتر از زندگی می‌اندازد، و «روش بیان» تارکوفسکی در این فیلم برای بسیاری یادآور آثار برسون است. سپتامبر برخلاف نیت وودی آلن، بیشتر آثار ازورا به یاد می‌آورد و نه فیلم‌های برگمان را، اما پاریس تگزاس ویم وندرس (به احتمال زیاد) همخوان با نیت و قصد وندرس، یادآور جانی گیتار نیکلاس ری است. تا به نظریه‌ای ساختارگرا درباره‌ی مناسبات بینامتنی در سینما دست نیابیم، به کارآیی نیت مؤلف و تأویل تماشاگر (و ناقد) در تعیین حدود این مناسبات آگاه نخواهیم شد.

ایشار بنا به تأویل و نیت سازنده‌اش پاسخی است به پرسش‌های برگمان در شرم. در پایان فیلم برگمان، قایقی شبانه، به دشواری از دریایی پوشیده از اجساد آدمیان («دیگران») می‌گذرد. در این فیلم بسیاری از سختی‌ها و رنج‌های زندگی آدمی طرح می‌شوند، بی‌آنکه

علت را بدانیم یا راه گریزی بیابیم. در فیلم بعدی برگمان مصیبت آنا، این صحنه کابوس آنا دانسته شده است. این فیلم هم گریز راه را نایافته (و شاید نایافتنی) دانسته است. ایثار، اما پاسخی دارد: قربانی کردن خویشتن و پذیرش بهایی که برای رهایی دیگران باید پرداخت. در نوستالگیا گورچاکف به اوژنیا می گوید: «از این همه مناظر قشنگ خسته شده ام. اصلاً دیگر چیزی را برای خودم نمی خواهم.» این گذشتن از خویشتن، نپذیرفتن و «پس زدن» جهان، به چشم تارکوفسکی، کنشی اخلاقی است. «ایثار» راهی است که تارکوفسکی برای رویارویی با بحران جهان معاصر پیشنهاد کرده است: «ایثارگر بیرون گستره ی منطق رخدادهای معمولی قرار می گیرد. از دنیای مادی و قوانین آن جدا می شود. با این همه - شاید درست به همین دلیل - ایثارش دگرگونی های ملموسی پدید می آورد...» کریس در سولاریس گفته بود: «یگانه شعله ی باقی در این توفان وجدان آدمی است.»

تارکوفسکی، در، ۱۸۵ - ۱۷۲

۴

آثار هنری معنایی یکه، نهایی و قطعی ندارند. سخن زیبایی شناسیک از سخن علمی متفاوت است. آرمان علم، دستیابی به وضوح و قطعیت است و رسیدن به جایی که هر گزاره تنها يك معنا داشته باشد. اما سخن هنری را با این آرمان سر و کاری نیست. هر اثر هنری در مکالمه با مخاطب خود معنا می یابد. در برابر این معنای جدید، آن معنایی که نیت مؤلف بود بی اهمیت می شود. راست این است که مؤلف، خود چندان آگاه نیست که چه می کند. حتی اگر آهنگ ساختن معنایی خاص را داشته باشد، باز آفرینش هنری (از آنجا که با پاره ی ناخودآگاه وجود او پیوند دارد) فراتر از خواست و دانش او می رود. نیت مؤلف هرچه باشد، اثر هنری مکالمه را با

مخاطب آغاز می‌کند و در هر دوران، خوانا با «افق دلالت‌های معنایی آن روزگار» معنا می‌یابد. از این روسب که آنتیگونه‌ی سوفوکل و ایفی ژنی اریپید، با ما از روزگار ما سخن می‌رانند. جانب دیگر این مکالمه مخاطب است که هر اثر را تأویل می‌کند. افق معنایی هر اثر مجموعه‌ای است از تأویل‌های متفاوت.

ایثار اثری است که فراتر از نیت مؤلف خود، افق معنایی ویژه‌ای می‌یابد. ناگزیر نیستیم که با برداشتها و باورهای تارکوفسکی، یکسر، همراه باشیم و اندیشه‌های دینی و عارفانه‌ی او، و یا حتی تأکیدش بر ضرورت کنش اخلاقی ایثار را بپذیریم. حتی بدون این همراهی و همداستانی می‌توان با اثری مکالمه کرد و به آن نزدیک شد. می‌توان با برداشت درایر یا پانیول از عشق دمساز نبود، اما گرتروید و آنرل را دوست داشت. ایثار فراتر از «پیام» تارکوفسکی، همچون هر شاهکاری هنری دیگر، پذیرای معانی تازه‌ای است که ما می‌سازیم، نه معانی قطعی و یقینی، بل آن مفاهیم که چونان لحظه‌ای از افق معنایی اثر جلوه می‌کنند. آن کس که تمامی «شب فاجعه» را تنها کابوس الکساندر بداند و عهد او (رها کردن عزیزان و خاموش شدنش) را گذر از قلمرو خرد به حساب آورد، البته معنای عارفانه‌ی «ایثار» را نپذیرفته، اما به یاری خود فیلم نمی‌توان تأویل او را رد کرد. حتی بیش از این، باید گفت که شالوده‌ی ایثار (همچون راشومون کوروساوا) استوار بر ابهام است. فیلمی چون طلوع مورنائو را در نظر آوریم. باورهای مؤلف آن درباره‌ی عشق و وفاداری در زندگی زناشویی، «عشق آزاد» در جامعه‌ی جدید، تقابل معصومیت زندگی روستایی با سویی‌ی هراس آور شهر بزرگ، هرچه که باشد، فیلم فراتر از آنها، و حتی فراتر از باورهای مخاطب امروزی می‌رود. آنچه مرا تکان می‌دهد جسارت فیلم همچون اثری سینمایی است. آن ملایم و لطف بیان ناشدنی حرکت دوربین است که از اشکال

انسانی و نظم اشیاء می‌گذرد و حسی ژرف‌تر از هر احساس آشنا می‌آفریند. زنی که از ترس شوهر خود می‌گریزد (و می‌پندارد که مرد هنوز آهنگ کشتن او را دارد) وارد قطار می‌شود. مرد نیز از پی او به درون قطار می‌جهد. رویاروی هم می‌ایستند و نفس نفس می‌زنند. زن همچنان از ترس می‌لرزد و شوهر شرمسار و از پا افتاده نمی‌تواند به زن نگاه کند. میان این دو آدم، آن قطار و چشم‌اندازی که به سرعت می‌گذرد، چیزی ناآشنا جریان دارد، که مرا از یکسو می‌آزارد و از دیگر سو به هر یک از دو شخصیت نزدیک می‌کند. زندگی و اندیشه‌های من از این زن و شوهر (شخصیت‌های داستانی خیالی یا سینمایی) جداسب. در نخستین نگاه چندان از آنها دورم که حوادث زندگی‌شان را جز افسانه‌ای تلقی نمی‌کنم، اما... در این لحظه از تماشای این فیلم خاموش، در سکوت و ظلمت سینما، آنها به من نزدیکترین کسانی هستند. جادوی سینما این است. ایثار نه به دلیل لحن عارفانه‌اش، یا پیام سازنده‌اش، یا زیبایی خیره‌کننده‌ی تصویریش، بل به دلیل چیزی بیان‌ناشدنی و رمزآمیز به ما نزدیک است. سینماست. به چشم من شاهکاری است که از طلوع و گرتروید چیزی کم ندارد.

۵

ژاک دریدا سینما را «علم اشباح» خوانده است. مدرسه که می‌رفتیم، درسی داشتیم به نام «علم الاشياء»، ترکیبی از علوم طبیعی و فیزیکی، که قرار بود ما را با «جهان اطرافمان» آشنا کند. از همان سال‌ها دانستم که سینما بارها بهتر از این علوم، جهان را به من می‌شناساند، چرا که اصل نخست آن انکار این پیشنهادی به ظاهر علمی است که آنچه می‌بینیم حقیقت دارد. سال‌ها بعد، پدیدارشناسی هوسرل، برایم ثابت کرد که گذر از این پیشنهاد، شرط آغازین راه یافتن به خود چیزهاست. منش سحرآمیز سینما این است که حضور جادویی

خود چیزها را نمایان می‌کند. راستی که «علم اشباح» است. کسانی را برابر خویش در ظلمت می‌بینیم، در لحظه‌ای هم هستند و هم نیستند. مرا با خود آشنا می‌کنند، اما در همان لحظه می‌دانم که وجود ندارند و من تنها با واقعیتی دیگر، یعنی با «واقعیت دوم» رویارویم. سینما مفهوم آشنای زمان را از میان می‌برد، لحظه‌ی حاضر حضور ندارد بل گذشته است و گذشته را اکنون می‌بینم. برگمان راست گفته که سینما رؤیاست، و تارکوفسکی کاشف رازهایی است که در این رؤیا نهفته‌اند.

به تصویری می‌نگرم. شاهانی در برابر مریم مقدس زانو زده‌اند. تا این تصویر، تصویر است، من هم در جهان آشنای زندگی هر روزی خویش به سر می‌برم. آگاهم که این افراد و اشیاء واقعی نیستند، بل آنچه پیش روی من قرار دارد بومی است با رنگ‌هایی مادی که بر آن نقش بسته‌اند. چشم‌هایم را می‌بندم. انگاره‌ای (تصویری ذهنی) را می‌بینم. کنار درختی شاهانی در برابر مریم و نوزادش زانو زده‌اند. اکنون این تصویر واقعیتی ذهنی شده است. حضورش به توان ذهن من وابسته است (یعنی به نیروی خیالم که فراتر از آگاهی من می‌رود). وقتی این تصویر در خیال من بدل به واقعیت می‌شود، خود من از زندگی هر روزی خویش جدا می‌شوم. دیگر آن آدم آشنای لحظه‌ی پیش نیستم، موجودی خیالی شده‌ام. اگر در خیال من چیزی بدل به واقعیت شود، من از واقعیت گسسته‌ام و لحظه‌ای بعد که خود و فضای گرداگردم را واقعی می‌شناسم آن چیز دیگر واقعیت نخواهد بود. انگار نور زندگی آنجا که تصویر را روشن می‌کند مرا به تاریکی می‌سپارد، و هرگاه مرا روشن می‌کند تصویر در تاریکی قرار می‌گیرد. در سینما، همواره در آمد و شد میان این دو جهان قرار دارم. مدام از واقعیت زندگی هر روز به خیال گذر می‌کنم و باز می‌گردم. از این رو با کسانی که

«سرگذشت» آنها خود، قصه‌ی این گذر است همدلی بیشتری می‌یابم، با کریس که اقیانوس مادر و همسرش را زنده کرد (عزیزانی که در خیال و خاطره‌ی او وجود داشتند) با راوی آینه که میان رؤیا، خاطره و واقعیت سرگردان بود و اکنون را با گذشته یکی می‌پنداشت. با استاکر که عاقبت از اتاق آرزوها چیزی جز خستگی بی‌حساب و ملال به دست نیاورد و ندانست که راستی آنجا بوده یا نه، با گورچاکف که خاطراتش از مادر، همسر و خانه‌اش با زندگی «این لحظه‌اش» در غربت یکی می‌شد، و سرانجام با الکساندر که شاید کابوسی را راست پنداشت و از واقعیت جهان گذشت، شاید هم چون قدیسان بی‌خویش و زائران برهنه‌ای که تارکوفسکی از آنان به عزت یاد کرده راه نجات را یافت، و به این اعتبار از واقعیت این جهان گذشت.

یادداشت‌ها

کتاب مقدس، انجیل مرقس، باب چهارم، آیه‌های ۱۵ - ۱

Bergman. I, *The Magic Lantern*, London, 1987.

Lefanu. M, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, London, 1987.

Sartre. J. P, *L'imaginaire*, Paris, 1948.

Tarkovskij . A, *Martyrolog Tagebucher, 1970- 1986*, Frankfurt a/m, 1989.

Tarkovskij. A, *Opfer*, Munchen, 1987

ترز

دو گونه سادگی. گونه‌ی بد: سادگی در آغاز کار،
که زودتر از موعد به دست آمده است. گونه‌ی
خوب: سادگی در نهایت که پاداش سال‌ها تلاش
است.

روبر برسون، بادداشت‌هایی درباره‌ی
سینما توگراف، پاریس، ۱۹۷۵، ص ۷۶

۱ - ترز. آنونس فیلم لحظاتی اسب از مراسم اهدای جوایز
جشنواره‌ی کن ۱۹۸۶ که از شبکه‌ی دوم تلویزیون فرانسه پخش
شده بود. نمای دور: آلن کاوالیه با لباس رسمی و عینک به صحنه
نزدیک می‌شود. صدای خارجی: «جایزه‌ی هیأت داوران جشنواره به
آلن کاوالیه برای فیلم ترز شرح زندگی ترز قدیسه‌ی لیزیو.» نمای
متوسط: کاوالیه لبخند می‌زند؛ جدا از این لبخند چهره‌اش جدی
اسب و عبوس. صدای کف زدن جمعیت می‌آید. بر زمینه‌ی مشکی
نام ترز نقش می‌بندد. چهارشنبه ۲۴ سپتامبر ۱۹۸۶ نخستین
نمایش ترز در سینماهای پاریس. بر زمینه‌ی مشکی عناوین اصلی
فیلم را می‌توان خواند. سکوت. نود دقیقه‌ی بعد: باز بر همان زمینه،
عناوین کامل فیلم می‌آید. آواز زنی به گوش می‌رسد، قطعه‌ای اسب
از گابریل فوره.

۲ - زندگی. ماری فرانسواز ترز مارتن در ۱۸۷۳ در آلسون به
دنیا آمد. به سال ۱۸۸۸ وارد صومعه‌ی لیزیو شد که دو خواهرش،
پیشتر، آنجا راهبه بودند. نه سال در صومعه به سر برد و «راه کوچک»
خود را به سوی خداوند یافت. از ۱۸۹۵ نگارش خاطراتش را آغاز
کرد. همان سال به بیماری سل دچار آمد. در ۱۸۹۷ درگذشت.

خاطرات را پس از مرگش با عنوان سرگذشت يك روح منتشر کردند. در ۱۹۲۵ واتیکان قدیسه‌اش نامید؛ سومین روز اکتبر هر سال به نام اوسب. «لیزیو شهری قدیمی باقی مانده بود، با گذر راه‌ها و حتی خانه‌هایی از ایام رنسانس... در واپسین سال جنگ بیشتر شهر ویران شد، اما به نمازخانه‌ی اعظم و معبد ترز قدیسه آسیبی وارد نیامد. نمازخانه در پایان سده‌ی دوازدهم ساخته شده اسب و معبد در فاصله سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۵۲، به نام مقدس ترز فرزند مسیح.»

۳ - کاوالیه. در سینمای فرانسه يك غریبه است، کسی که «قواعد بازی» را نمی‌پذیرد، از آن کسان که موقع ساختن فیلم نه به تماشاگر می‌اندیشند و نه به تهیه‌کننده، فقط به فکر خود فیلم هستند. شاید به همین دلیل آثارش به فیلم‌های جدید فرانسوی شباهتی ندارد. اما این بیگانگی موردی آشناست: تارکوفسکی و سینمای شوروی، وندرس و سینمای آلمان، روسلینی و سینمای ایتالیا، برسون و سینمای فرانسه... انگار هنرمند همواره يك غریبه است. کاوالیه می‌گوید که پانزده سال خیال ساختن ترز را داشب؛ پس به يك معنا با قدیسه‌ی لیزیو زندگی کرده اسب. وقتی از ژاک ریوت پرسیدند که «براساس کدام ایده» عشق دیوانه را ساخته است، پاسخ داد: «فیلم که با ایده آغاز نمی‌شود.» سینماگری که خود می‌پندارد کارش با ایده‌ای آغاز شده است، از یاد می‌برد (یا ترجیح می‌دهد که از یاد ببرد، یا اصلاً باخبر نشده) که ایده خود نتیجه‌ی فراشدی طولانی اسب. یعنی چیزی خاموش و آرام سال‌ها درون او رشد کرده است. ترز فقط نه سال در صومعه بود، کاوالیه دستکم پانزده سال.

۴ - بازی. «همواره چیزی کودکانه در زندگی صومعه کشف

کرده‌ام. راهبه‌ها ناگزیر قواعد دشواری را تحمل می‌کنند و این کار را با ظرافت و شوخ‌طبعی به بازی می‌سپارند. درسب همچون کودکان.» كودك و راهبه در همان حال که به قواعد تن می‌دهند، زندگی را چیزی برتر از قوانین تحمیلی به حساب می‌آورند: «ساده‌اند. از هر شوخی و حتی از کلامی عادی به خنده می‌افتند.» در فیلم، ترز دنیایی بچگانه دارد، بازیگوشی است ناآرام و سرخوش. حتی اشارات به مرگ نیز از نگاهی شوخ و رند تصویر شده است. چون راهبه‌ی سالخورده از هوش می‌رود، سینی غذا به زمین می‌افتد. ترز که بیهوش می‌شود لباس زرورقی و مضحك ژندارك را به تن دارد و راهبه‌ای زورمند او را به سان کودکی بر دوش می‌گیرد. روزی پیش از مرگ ترز با شست پا اشك از چشم مادر روحانی می‌زداید. با خواهرش بازی کودکانه‌ی تکرار واژگان را چندان ادامه می‌دهد تا از نفس می‌افتد. راهبه‌ای سالخورده در بستر بیماری به او می‌گوید: «فقط نخستین سی سال زندگی در صومعه سخت است.» لوسی شیطان است، «حرف‌های بد بد» می‌زند و پشت سر مادر روحانی سكلك درمی‌آورد. معجزه‌ی آغاز فیلم هم به بازی بچگانه‌ای همانند است: جنایتکاری کافر، پیش از اعدام ایمان می‌آورد و ترز آن را به «دعای شبانه»ی خویش مرتبط می‌داند. طرح فیلم یکسر روحیه‌ی قصه‌های کودکان را دارد: گونه‌ای «زیبای خفته» که زندگی را خواب و مرگ را بیداری می‌داند و شاهزاده (مسیح) را غایب. هومل در سونات اشباح استریندبرگ می‌گوید: «زندگیم به مجموعه‌ی قصه‌های کودکان همانند است، هرچند قصه‌ها متفاوتند، اما يك رشته همه‌ی آنها را به همدیگر وصل می‌کند و يك مایه‌ی اصلی به گونه‌ای ثابت در همه‌ی آنها تکرار می‌شود.» کدام رشته؟ کدام مایه؟

کاوالیه، يك.

پدر، و رنوار مهربان اسب، همچون مادر». ترز آمیزه‌ای است از لحن تلخ برسون و لحن شوخ و رند رنوار. زندگی در صومعه، بی‌درنگ، فرشته‌های گناه را به یاد می‌آورد و فیلمی درباره‌ی احتضار و مرگ مقدس خاطرات کشیش روستا را. دفتر ترز تنها يك همانند دارد: دفتر یادداشت‌های کشیش جوان آمبریکور. ضرباهنگ، شیوه‌ی تدوین، کاربرد صدا، کار با بازیگران، و مهمتر از همه روش خلاصه‌گویی و ایجاز ترزی یادآور آثار برسون است. اما ترز با اینکه موضوعش زندگی و مرگ يك قدیسه است، فیلمی دینی نیست، سرشار از «شادی‌های كوچك» است. برای نمایش این سرخوشی‌ها به مونتسارت سینما نیاز بود، به ژان رنوار. درس رنوار بیش از این اسب. سال‌ها پیش به ژاك ریوت گفته بود: «از این حقیقت آغاز کنیم که چیزی نمی‌دانیم و قرار است چیزهای زیادی کشف کنیم. هر صحنه باید گونه‌ای کشف باشد و این قاعده‌ی شماره‌ی يك هنر است. باید به عناصر گرداگردمان امکان دهیم تا ما را تسخیر کنند، بعد - تنها بعد - ما می‌توانیم آنها را تسخیر کنیم. خلاصه، باید پذیرا باشیم و نه فعال.» (از فیلم تلویزیونی «سینماگران روزگار ما»، ۱۹۶۶). آلن کاوالیه اگر يك درس از اساتید گذشته گرفته باشد، همین «قاعده‌ی شماره‌ی يك» اسب.

۶ - ایجاز. مهمترین نکته در ترز، زبان موجز آن اسب. قدرت - راستی خیره‌کننده‌ای - که عناصر تصویری و آوایی را به کمترین میزان می‌کاهد. صحنه چیزی نیست جز پرده‌ای آبی / خاکستری و اشیایی انگشت‌شمار که برابزش نهاده‌اند. کسانی جلو پرده ظاهر می‌شوند، هر يك نقشی در صحنه دارند، یکی اضافه نیست، کسی بیکار نمی‌ماند. واژگانی که می‌شنویم کمترین میزان کلام برای انتقال معانی است. اصوات چندان کاهش یافته‌اند تا کارآیی هر آوا

دانسته شود. به یاری ایجاز ارزش هر شیئی، صدا، و لحظه را می‌شناسیم و با هر يك از افراد و چیزها آشنا می‌شویم. شیشه‌ی مربا، کاغذی که اشك از چشم راهبه‌ی پیر می‌زداید، جعبه‌ی مداد، دفتر، قیچی، هر يك ارزش لازم را خود می‌یابد. همچون زندگی در صومعه، در فیلم هر شینی یکه اسب، تجلی دارد و ما با آن انس می‌گیریم: «با خواندن خاطرات ترز درمی‌یابیم که قدرتش توجه به چیزهای بی‌اهمیت و كوچك بود. قدرت سینما نیز در همین توجه به جزئیات نهفته است.» اشتیاق دستیابی به کمال اشیاء - راز هنر ژاپن - در ترز آشکار می‌شود. شاید این دلیل همانندی فیلم به واپسین آثار ازو باشد. آنجا هم در صحنه‌ای همیشگی، برابر زینت‌های یکسان خانه‌های ژاپنی، و به یاری اشیاء ریز، قصه‌ی تنهایی آدمی مکرر می‌سود. «ساعت‌ها در يك کافه، در قطار زیرزمینی، به اجزاء چهره‌ها و به چیزهای ریز و خرد دقت می‌کنم. این درس واقعی سینماست: همه چیزهای كوچك و ریز معجزه‌آسایند.»

کاوالیه. بك

ایجاز بیان: پدر حباب شیشه‌ای ساعتی قدیمی را به شوخی تا شانه‌ی ترز پایین می‌آورد. ترز می‌خندد (حرفه‌ی پدر ساعتسازی است). پدر شب در بستر می‌گریزد: یکی یکی دخترها می‌روند و اکنون عزیزترین آنها هم. روز بدرود، انگستان پدر لبه‌ی میز را می‌فشارد. خواهر ترز در ملاقات می‌گوید: «تقصیر تو بیش از همه است، ترز. چون تو عزیزکرده‌ی پدر بودی.» پدر دستمال را به روی صورت می‌کشد. نمی‌خواهد که دنیا را ببیند و مهمتر، نمی‌خواهد که دنیا او را ببیند. مثال دیگر: ترز در بستر است، گل‌ها را می‌برند، راهبه‌ها با شمع‌های بلند به دیدارش می‌آیند، ترز نیم‌شب گرد بستر می‌چرخد، خون استفراغ می‌کند، وقتی لوسی او را می‌یابد که در آغوش خواهرش آرام گرفته است. برای ترز غوکی می‌آورند؛ تصویری درشب از جانور كوچك که ریه‌اش پر باد می‌شود. دست

ترز کتابچه را می‌بندد، مداد را در جعبه می‌گذارد و آرام و با دقت در جعبه را می‌بندد. راهبه‌ای زانو زده و آواز می‌خواند. تصویر گالش‌های کهنه‌ی قدیسه، صدای خارجی از مرگ او می‌گوید. این نماها بسنده‌اند تا ژرفای ایمان ترز را دریابیم و قدرت مرگ را.

۷ - نماها. شنیده‌اید که در بیشتر موارد نخستین نماهای هر فیلم از آنچه تمامی فیلم خواهد بود (شکل، گوهر، ضرباهنگ و لحن فیلم) حکایب می‌کند. آغاز ترز دو نمای نزدیک (چقدر نماهای درشت فیلم زیبايند) از نیم‌رخ ترز و خواهر اوست و نجوای آرام آنها را درباره‌ی مردی که قرار است اعدام شود می‌شنویم. تصاویر در ظلمت محو می‌شوند و چند ثانیه بعد نمای کوتاه دیگری آغاز می‌شود. در سینمای مدرن این گونه محو تصویر تقریباً از یاد رفته است (برگمان در فریادها و نجواها از آن استفاده کرده است. آنجا نماها در رنگ سرخ محو می‌شوند.) کاوالیه در زیباترین لحظات مارتین و لئا این روش را به کار برده بود. در ترز، اما، این جایگزینی ظلمت، به قاعده‌ای ساختاری تبدیل شده است. هر نما درازا، ضرباهنگ، لحن، «رنگ‌آمیزی» و کشش خاص (و لازم) خود را دارد. به عبارت دیگر هر نما به جمله‌ای موسیقایی همانند است. محو شدن مکرر نماها، فیلم را (پس از تدوین نهایی و در نسخه‌ی کامل) به قطعه‌ای موسیقی همانند می‌کند، زیرا در حکم سکوت‌ها و فواصل جمله‌های موسیقی است. ژاک ریوت به صراحت اعلام کرده است که در جریان تدوین هر فیلم (مستند یا داستانی) نماها «قدرت» خود را از دست می‌دهند. «به همین دلیل رنوار پی بهانه‌ای می‌گشت تا راش‌های تدوین نشده‌ی فیلم‌هایش را به دیگران نشان دهد.» وسوسه‌ی سینمای استوار به نما. وسوسه‌ای که کاوالیه (همچون برسون) با آن آشنا نیست. نکته‌ی مهمتر: هر دو از وسوسه‌ی یافتن

ریوت.

قانون و قاعده‌ای «خارجی» که بر تدوین این نماهای کوتاه حاکم باشد نیز گریخته‌اند. ترز (همچون پول برسون) نشان می‌دهد که آن قاعده‌ی «خارجی» (چونان «قوانین تدوین» در سینمای شوروی دهه‌ی ۱۹۲۰) ساختگی و تحمیلی است.

۸- رنگ‌ها، آواها «خواستم پرده‌ی زمینه‌ی هم‌رنگ پرده‌های مانه

باشد» دو فیلم دیگرش سفر شگفت‌انگیز و مارتین لثا نیز به سنت امپرسیونیسم وابسته‌اند، نه تنها از دیدگاه رنگ، بل بیشتر از زاویه‌ی کاربرد نور. در آن دو فیلم دگا را بیش از دیگران می‌شد یافت؛ اینجا، اما، مانه حاکم است. در پرده‌ی زمینه و در نظم اشیاء و مهمتر در نورپردازی: «سایه‌روشن را دوست دارم و راز و رمز را. در صومعه این هر دو را می‌شود یافت.»

کاوالیه، يك.

بسیاری از اصوات که منطقاً باید بشنویم به گوش نمی‌رسند، خش‌خش لباس‌ها مثلاً، یا آوای گام‌ها یا ورق خوردن کاغذها. توان هیچ صدایی افزون نشده است. افتادن خرچنگ و شکستن لاکش یگانه استثناء است. کاوالیه: «چیزی از دنیای خارج حضور ندارد. نه آواز پرنده‌ای و نه آوای موسیقی‌ای... يك نوار صدای خالی!»

میان گفتگوهای ملایم و آرام (هیچ کس فریاد نمی‌زند، حتی کسی با صدای بلند گریه نمی‌کند) تنها والسی از افن باخ را می‌شنویم که راهبه‌ها زمزمه می‌کنند و با آن - در شب نوئل - می‌رقصند و آواز کوتاهی از گابریل فوره. ترز یکی از معدود فیلم‌هاست که آوای موسیقی را به اندازه و در جای درست دارد.

کاوالیه، يك.

۹- کاترین، دیگران. هرچند باورکردنش مشکل است، اما

کاترین موش‌ت وقتی در ترز بازی کرد بیس و هفت ساله بود: «در دانشکده‌ی هنرهای نمایشی درس می‌خواند. نخستین بار که او را

دیدم قطعه‌ی مرگ موش برنانوس را روی صحنه می‌خواند.» نام مستعارش اشاره‌ای است به موش برنانوس. جدا از تأثر در دانشکده‌ی فلسفه هم درس خوانده است: «- چگونه کاترین موش شخصیت ترز را کشف کرد؟ - نمی‌دانم. آدم درونگرایی است و در این مورد با او خیلی کم حرف زدم. هرچه را که از ترز شناخت خودش کشف کرد، یعنی خواند و اندیشید. هرگز به پرسش‌های من درباره‌ی گذشته‌اش و یا عقاید مذهبی‌اش پاسخ نداد. زود فهمیدم که نمی‌توانم با او از موارد شخصی حرف بزنم». بعدها کاترین موش گفت: «کاوالیه، نخست تصاویری از ترز (از کودکی تا مرگ، و عکس‌هایی از دوران صومعه‌اش) را به من نشان داد. بعد آثار ترز را خواندم و دو کتاب تفسیر آن‌ها را و نامه‌های ترز را... در مدت فیلمبرداری با بازیگران دیگر، حتی لحظه‌ای درباره‌ی زندگی در صومعه صحبت نکردیم. موضوع مکالمه‌ی ما فقط بازیگری بود و بس». این نخستین کار سینمایی کاترین موش بود. کاوالیه چگونه بازی او را «رهبری» کرد؟ می‌توانست دلهره‌ی او را افزون کند. بی‌شک در برابر دوربین همان اضطراب آشنا را داشت. کار دشواری نیست که این جنبه از بازتاب‌های روانی بازیگر را برجسته کنیم؛ اما کاوالیه چنین نکرد. از سوی دیگر، برخلاف برسون، نخواس که هنرپیشه به هیچ چیز فکر نکند. پس فاصله‌ی هنرپیشه با نقش را برجسته کرد. ترز سینمایی نه تنها یک قدیسه نیست بل حتی تصور راهیابی به صف قدیسان را هم ندارد. او همان دختر ساده‌ای است که لیوانی آب می‌نوشد، پدرش را دوست دارد، کنار خواهرش می‌خوابد و مثل يك «بچه مدرسه‌ای» خیلی تند واژگانی ریز را بر کاغذهای دفتر می‌نویسد... هر لبخند ترز در فیلم پیش از هر چیز لبخند ناباور کاترین موش است: «از راهی دیگر که برای خودم آشکار نبود به ترز نزدیک شدم».

کاوالیه، بك.

موش.

موش.

شماری از هنرپیشه‌ها از دانشکده‌ی هنرهای نمایشی آمدند، یا از میان بازیگران تآتر برگزیده شدند. بسیاری از هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای بودند، زنانی از محله‌ی بیانکور، محله‌ای که استودیوی فیلمبرداری در آن قرار دارد. نقش پدر را يك رمان نویس ژان پلگری ایفاء کرده است. پلگری در فیلم جیب بر برسون نقش مأمور پلیس را داشت. کاوالیه به تأکید گفته است: «در این فیلم مهمترین اصل در گزینش هنرپیشه‌ها ناشناخته بودن سیمای آنان بود».

کاوالیه، يك.

۱۰ - **صحنه**. ترز به تآتر نزدیک است. صحنه‌آرایی نمایشی آن شکلی ساده (شاید ساده‌ترین شکل را) دارد. بازیگران میان پرده‌ی آبی / خاکستری و دوربینی تقریباً ساکن «بازی می‌کنند». ترز از شکل پیچیده، خاص و «مدرن» کاربرد عناصر تآتر که در آثار ریوت و استروب به کار می‌رود، دور است. فیلم به مدت ده هفته در استودیو فیلمبرداری شد. کار در استودیو، در سینمای فرانسه، سال‌هاست که «از مد افتاده است» (ساختن فیلمی در صومعه و میان راهبه‌ها هم «از مد افتاده»). برخلاف فرشته‌های گناه لحظه‌ای هم فضای بسته را ترك نمی‌کنیم. پس گل‌ها از کجا می‌آیند؟ و پدر ترز؟ و کارگر سرزنده‌ای که اصرار دارد دخترخاله‌اش را ببیند و وقب رفتن حتماً شعار «زنده باد جمهوری» سر دهد؟ و پزشك که نمی‌تواند انزجارش را پنهان کند و زندگی در صومعه را «غیرانسانی» می‌یابد؟

ریوت: «فیلم‌ها، همه درباره‌ی تآتر هستند. اصلاً موضوع دیگری وجود ندارد». هر فیلم به صحنه‌ای نیازمند است که در آن کنش آدم‌ها شکل گیرد. به این معنای کلی نگاه ما از پنجره‌ی شیشه‌ای رستوران، به تآتر است و حتی کابوس‌ها و رؤیاهای ما. ریوت: «فقط در صحنه‌ی تآتر مکان وجود دارد. در فیلم حرکت دوربین سازنده‌ی دکور است». اما دکور فیلم‌های ازو زاده‌ی حرکت دیگری هستند:

ریوت.

تدوین نماها. به هر رو، ما تمامی مکان را در هیچ فیلم ازو نمی بینیم. هر نمای ثابت لحظه‌ای از مکان است. کاوالیه: «فیلم را برای نمایش در سالن سینما ساختم. آشکارا به کار نمایش ویدیویی نمی آید. البته خوب می دانم که به پایان عمر تماشای فیلم در سالن و پرده‌ی بزرگ نزدیکیم. در استودیو که کار می کردم، همان استودیویی که آبل گانس اوائل سده در آن فیلم می ساخت، حس می کردم که در سده‌ی پیش قرار دارم». این احساس به فیلم هم منتقل شده است، جدا از اشیاء کاوالیه، يك. قدیمی و اندیشه‌های کهن...

۱۱ - مجازهای بیان . «ماهیت سینماست که جهان را به سخن

تبدیل کند.» (کریستین متز). به این اعتبار در فیلم ناب تنها متن باقی می ماند. مؤلف، هنرپیشه‌ها، حضور دوربین، همه محو می شوند و از میان می روند. بعد از ظهر پاییزی ازو چنین فیلمی است. اما ترز در این حد نهایی آفرینش سخن جای ندارد. کاوالیه می گوید: «فیلمی ساختم علیه عناصر دیدنی و شنیدنی گرداگردمان. فیلمی درباره‌ی دس‌ها و چهره‌ها، فیلمی که در آن کلام اهمیت دارد.» کلام نوشتاری در گام نخست و کلام گفتاری در گام بعد. زندگی ترز راهبه‌ی لیزیو به معنای پیروزی نگارش بود. او یکسر به گونه‌ای ناشناس درگذشت؛ همچون ده‌ها هزار راهبه‌ی دیگر در صومعه‌هایی دیگر. اما از او دفتری باقی ماند که امروز کتابی پرفروش شده و نویسنده‌اش را قدیسه‌ای ساخته است. کاوالیه می گوید: «به هر رو، موضوع فیلم من عالم قدس نیست.» ترز بیمار است، اما می نویسد. عاشق نگارش و نوشتار است. بیشتر نویسنده اسب تا قدیسه. کاوالیه اعتراف می کند: «جاذبه‌ی فلوربر برای من همچون جاذبه‌ی مسیح است برای ترز» و می افزاید که کتاب مقدس و اسطوره‌های یونانی یکسان تکانش می دهند. سینماگر عاشق مناسبت میان

تصاویر است و نه متن نوشتاری. منش اصلی نثر ترز راهبه‌ی لیزیو «خودمانی» بودن آن است. راز محبوبیت سرگذشت يك روح زبان معمولی و آشنای آن است. کلام فیلم هم بی‌پیرایه و خودمانی است: «شماری از سویه‌های کلامی را به زبان امروز نزدیک کردم. ترسیدم زبان فیلم بیش از حد کهنه و سده‌ی نوزدهمی شود. به گمانم این کار بیش از نقل قول مستقیم به روش بیان ترز نزدیک است.»

اشیاء در هر صحنه استعاره‌ی احساسی خاص هستند. آن پرده‌ی آبی - خاکستری استعاره‌ی صومعه است. بنیان فیلم استعاره است، اما عاقبت از ترز چه چیز باقی می‌ماند؟ جفتی گالش. پیروزی مجاز مرسل.

۱۲ - حقیقت، خیال. ویتگنشتاین: «رواییش بخوان. چیزی را عوض نمی‌کند.» ترز درباره‌ی آدمی است که روزی وجود داشت. اشاره‌های فیلم به زندگی حقیقی آن آدم (سویه‌های تاریخی و مستند) محدودیت‌هایی می‌آفریند. سینماگر به یاری ایجاز از این محدودیت‌ها گذشته است: پدر ماهی‌های كوچك هدیه می‌آورد، ترز و لوسی در آشپزخانه ناگزیرند خرچنگی را «تمیز کنند»، غوکی كوچك واپسین نشانه‌ی زندگی است. این اشارات به آب و دریا چه ضرورتی دارد؟ در سرگذشت يك روح می‌خوانیم: «روایح ساده‌ی باد دریای جلیل، مسیح، عشقم.» خوانده‌ایم که ترز مارتین - همچون همه‌ی کودکان - دریا را دوست داشت. هرچند ترز بازسازی تاریخی و واقع‌گرایانه‌ی زندگی ترز نیست، اما نمی‌تواند یکسر از آن زندگی بگریزد. پس زبان اشارت را اختیار می‌کند، و دنیای خویش را از این راه می‌سازد. شخصیت لوسی، مثلاً، یکسر زاده‌ی خیال کاوالیه است: «ترز اگر تنها می‌ماند بی‌دفاع می‌شد. لوسی را آفریدم که گونه‌ای بیان زمینی اوست.» لوسی شیفته‌ی ترز است. این دلبستگی زمینی با

خود صفات زمینی همراه دارد: حسادت (ترز و خواهرش می رقصدند، لوسی آنها را نگاه می کند)؛ دزدی (لوسی خاطرات ترز را مخفیانه می خواند) و انزجار (لوسی از مادر روحانی بیزار است که ملاقات با ترز را منع کرده است). لوسی سویی دیگر زندگی ترز است: کسی که می خواهد به یاری طنابی از قفس صومعه بگریزد، و قادر است موجودی زنده را «به تمام معنا» دوست داشته باشد و خیلی معصوم از ترز می پرسد: «چطور عاشق مردی هستی که دو هزار سال پیش مرده است؟»

راهبه‌ها در صومعه تنها نیستند. هر يك عزيزانی را با خود به صومعه آورده‌اند. ترز نیم شب پدرش را می بیند. خواهرش بی شك سیاستین را و دیگر راهبه‌ها دلدارهای خود را... هر يك در خلوت با یادها و زاده‌های خیال خود تنهايند. صومعه‌ی لیزو، آیا به آن سفینه‌ی فضایی که بر فراز اقیانوس خاطره‌ها می گشت همانند نیست؟

۱۳ - عشق. راهبه‌ی پیر، يك عمر، تصویری از شوهرش را مخفی می داشت. مرگ شوهر در جوانی او را راهی لیزو کرده بود. چون ترز از این راز آگاه می شود نگاهی از سر شفقت، احترام و حتی حق شناسی به پیرزن می اندازد. دلی که دهه‌ها با عشق زمینی در لیزو زندگی می کرد به ترز چیزها آموخت که حتی در کتاب مقدس هم نیامده‌اند: «فیلم‌های من، خاصه سفر شگفت‌انگیز، مارتین و لنا و ترز عاشقانه‌اند». در نخستین، عشق خانوادگی، در دومی عشق مردی به زنی و در سومی... ترز، البته فیلمی عاشقانه است، عشقی شگفت‌آور. «اما همه‌ی عشق‌ها شگفت‌انگیزند.» (ریلکه). همواره محبوب غایب است. در «ازدواج با معنویت» داماد حضور ندارد؛ در صومعه پدر راه ندارد؛ در شب نوئل راهبه‌ی پیر غایب است و عاقبت در نمای نهایی در تصویر گالش‌ها ترز غایب است. راهبه‌ها عروسك

کوالیه، دو.

کوچکی را مادرانه نوازش می‌کنند، لالایی می‌خوانند و می‌رقصند، ترز صلیب را - انگار که کودکی خفته را - باد می‌زند: کودک غایب، کودکی که آغوش مریم پنهانش کرده است. ترز بیمار است، خون استفراغ می‌کند و زوال خود را با زوال محبوبس یکی می‌پندارد: «او به پذیرش کامل رسید. مردن و نمردن برایش برابر شد. بی توجه به اینکه چقدر برای مردن جوان است».

کاوالیه، بك.

کاوالیه حق دارد. ترز فیلمی مذهبی نیست. دلالت نهایی فیلم نه کتاب مقدس بل زندگی کوتاه دخترکی است. کاوالیه: «به گمان من آن کتاب پر است از قصه‌هایی شاید راست، شاید ناراست و جذابیتش هم در همین نکته نهفته است.» اما ترز راهب‌های لیزبو به راستی زندگی کرد و کتابش شرح رهایی يك روح است: «من روحیه‌ی تبلیغاتی ندارم. له و علیه ایمان مسیحی نیستم. خیلی ساده، خواستم فیلمی بسازم در شرح رابطه‌ام با ترز.» و به این اعتبار ترز فیلمی عاشقانه است.

۱۴ - پایان. کتاب سرگذشت يك روح به قطعه‌ای موسیقی نوشتاری همانند است: خطوط حامل دارد نت‌ها، کلیدها، شماره‌ها، نشانه‌های سکوت، تدقیق ضرباهنگ‌ها و غیره. اما فیلم ترز آلن کاوالیه به قطعه‌ای موسیقی که می‌شنویم همانند است: زنده است، در زمان جریان دارد، حس شدنی است، نه فقط با چشم... بل با روح.

یادداشت‌ها

Cavalier. A, «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 387, septembre 1986.

Cavalier. A, «Entretien», *Le monde*, 24 septembre 1986.

Mouchet. C, «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 387, September 1986.

Rivette. J, «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 204, 1968.

متن کامل فیلمنامه‌ی ترز:

L'avant Scène cinéma, 364, octobre 1987.

بازی نور در آب

سینما از مرگ در حال کارکردنش فیلم می گیرد.
ژان کوکتو

۱

اگر از دومین فیلم کوتاه ویم وندرس همان بازیگر باز شوت می کند بگذریم، نخستین «مرگ جدی» در آثارش مرگ جاناناتان است در پایان دوست آمریکایی. در همان بازیگر باز شوت می کند مردی پنج بار از خیابانی می گذرد؛ دوازده دقیقه ی فیلم تکرار آخرین لحظات زندگی این مرد است؛ و ما تنها پاهایش را دیده ایم؛ می لرزد، تاب می خورد و به آخر خیابان می رسد.

جاناناتان به همسرش که پشت فرمان فولکس واگن قرمز نشسته است می گوید: «همه چیز تاریک شده، ماریانه». سواری از راه خارج می شود، از موج شکن بالا می رود و می ایستد. جاناناتان مرده است. نقاشی در خیابانی در نیویورک منتظر است. چشمی را با نوار مشکی بسته است؛ و باد می وزد.

فیلم بعدی وندرس درباره ی نیکلاس ری است؛ درباره ی مرگ نیکلاس ری. خود او هست، با سوزان همسرش، خانه اش، خاطره هاش، غصه هاش، همه هستند. شوخی می کند، می خندد، متلك می گوید و سرطان دارد:

«- ویم، اصلاً آمدی اینجا چکار؟»

- آمده ام با تو حرف بزنم، نیک.

- درباره ی چی؟ مرگ؟»

مرگ.

۲

خانه رازی در سینمای نیکلاس ری اسب. آخرین فیلم او - که به سال ۱۹۷۱ ساخت و سرانجام ناتمام ماند - دیگر نمی‌توانیم به خانه برگردیم نام داشت. درآذرخش روی آب (با عنوان دیگر: فیلم نیک) صحنه‌ای از فیلم دیگر ری مردان رام‌نشینی را می‌بینیم. ری در تالار دانشگاه واسار با دانشجویان فیلم را می‌بیند و بعد درباره‌اش صحبت می‌کند: رابرت میچم به خانه‌ی کودکی‌اش باز می‌گردد؛ آنجا کتابی مصور می‌یابد و اسلحه‌ای. وندرس می‌گوید: «در فیلم‌های من هم، همه می‌خواهند به جایی بازگردند، اما درست نمی‌دانند به کجا. وقتی هم که به جایی می‌رسند، متوجه می‌شوند که هدفشان اصلاً این نبوده اسب». خانه‌ی موعود در جزیره‌ای اسب در دل راین (در مسیر زمان)؛ یا خانه‌ی مادر بزرگ آلیس اسب که «جایی در روهر گم شده است؛ یا خانه‌ای اسب در دره‌ی راین (جرکت نادرست)؛ یا چند آپارتمان کوچک است که دامیل فرشته از آن‌ها می‌گذرد و حرف دل آدم‌های درمانده را می‌شنود، یا آپارتمان کوچک و غمگین جاناتان است، یا خانه‌ای است که تراویس دلش می‌خواست داشته باشد، یا آن خانه‌ی چوبی است با چلچراغی متحرک بر سقف که سرانجام در آتش می‌سوزد (جانی گیتار). همه آن داچای روستای «پره‌دل‌کینو» را به یاد می‌آورند و صدای قطاری که از دوردسب از میان علف‌ها، مثل باد می‌آید: «خانه طلب آرامش است، بازگشت به گوشه‌ی امن و دنج. سهم ماست از جهان».

بوزو، ۱۱۵

بانسلا، ۲۴

۳

آذرخش روی آب وقتی آغاز شد که نیکلاس ری از ویلهلم وندرس پرسید: «خب، می‌خواهی چی بسازی؟» و جواب شنید: «فیلمی

درباره‌ی هامت». پرسید: «بودجه‌اش چقدر است؟» و ندرس جواب داد: «ده میلیون». نیک گفت: «می‌تونم با یک‌دهم این پول آذرخش روی آب را بسازم». و این نام ترانه‌ای است که رونی بلیک لی سروده و خوانده اسب. عنوان دوم فیلم نیک یادی اسب از این ترانه و از آرزوی ری. فیلم بیشتر با این نام شناخته شده است، گرچه راستش، فیلم معروفی نیست؛ کم دیده شده و کم درباره‌اش نوشته‌اند.

۴

آلمانی جوانی که سی و چهار سال داشت به دیدن آمریکایی پیری رفت که شصت و هشت سال داشت. آلمانی، جوانتر از سنش به نظر می‌آمد و آمریکایی خیلی پیرتر از سنش. شغل هر دو یکی بود. آلمانی چهارده فیلم ساخته بود، مشهور بود و آینده‌ی روشنی داشت. آمریکایی خیلی فیلم ساخته بود، استادی مسلم بود، اما مدت‌ها می‌شد که کسی کاری به کارش نداشت، چون روحش را به مفیستو نمی‌فروخت. آمریکایی گفت که کسی به اسم جان جاسب به دیدنش آمده و پیشنهاد کرده است که فیلمی با او بسازد: «پولش را نداریم، وگرنه من خیلی دلم می‌خواهد که...» آلمانی سرش شلوغ بود، قرار بود فیلمی «درباره‌ی» هامت در هالیوود بسازد. اما او هم خیلی دلش می‌خواست که فیلمی با آمریکایی بسازد «مخصوصاً درباره‌ی خانه‌اش». به کارهایش سر و سامان داد، چند هفته‌ای مرخصی گرفت. ساختن فیلمی درباره‌ی آمریکایی را آغاز کرد. درباره‌ی او، خانه‌اش و... آمریکایی می‌دانست که به زودی خواهد مرد، که حتی شاید پیش از تمام شدن فیلم بمیرد.

۵

آذرخش روی آب راه گلو را می‌بندد. نیکلاس ری بازی می‌کند و می‌میرد. مثل بعضی از بازیگران تأثر که سر صحنه می‌میرند. ری

همواره می گفت: «يك اثر خوب این احساس را ایجاد می کند که انگار چیزی زنده است». وندرس بعدها گفت که نيك از تکرار «نقش» خسته نمی شد، «و دشوارترین کار در بازیگری همین تکرار است». سوزان به یاد می آورد: «انگار می جنگید». و حالا که فیلم را می بینیم، اثری از جنگ در آن نیست. مرد بیماری، آرام، به مرگ نزدیک می شود و صدایش را می شنود، و به ما چیزی نمی گوید، و جدا از این پنهانکاری ما چیزهایی می فهمیم؛ و پیرمرد، خیلی شجاع است. مثل خیلی از آدم های فیلم هایش.

۶

کسی که می میرد تنها آخرین آرزویش را با خود نمی برد، همه ی عمرش را می برد: همه ی لحظات زیبای زندگی اش را تمام می کند و در این مورد همه ی لحظات خیره کننده ی آثارش را. نسخه ای از فیلم نيك که در جشنواره ی کن نمایش دادند صد و شانزده دقیقه به درازا می کشید. زمان نسخه ی نهایی نود و يك دقیقه است. وندرس گفته است: «نسخه ی کن سند خامی بود. می دیدی که فیلم هنوز شکل نگرفته است... نيك و من می خواستیم يك فیلم بسازیم و نه سندی درباره ی دشواری های آفرینش تصویر. این فیلم سندی درباره ی ساختن يك فیلم نیست، داستانی است درباره ی سینماگری که می خواهد پیش از رفتن، کارش را تمام کند. داستان است و نه فیلم مستند». گذری است میان قصه و استناد؛ گونه ای آمد و شد میان خیال و واقعیت. قصه در قلب واقعیت نهفته است و واقعیت در برابر قصه مقاومت می کند و سرانجام - خوشبختانه - بازی را می بازد.

فیلم با تصویری از آپارتمان نیکلاس ری آغاز می شود، سهم او از جهان. صدای خارجی (صدای وندرس) را می شنویم: - «پروازی شبانه مرا از لوس آنجلس به نیویورک آورد و روزی صاف و روشن آغاز شد. صبح زود، به سوهو رسیدم - به تقاطع خیابان اسپرینگ و

وست برادوی. فیلم آینده را کنار گذاشتم و آمدم تا نیک را ببینم». او نیک را می‌بیند که تازه از خواب بیدار شده و با پیراهن خانگی سرخ رنگش کنار در ایستاده است: «خب، می‌خواهی چی بسازی؟».

۷

نیک در بیمارستان خوابیده است؛ ویم ناچار است برای هامت چند روزی به لوس آنجلس بازگردد. به دیدن نیک می‌رود. سوزان دفتر خاطرات نیک را به او می‌دهد: «دو سال است که می‌نویسد، بعد از اولین عمل جراحی‌اش». نیک می‌گوید: «امروز سوزان از دکتر ب پرسید که چطور می‌شود بر ترس غلبه کرد. حالا نمی‌دانم برای خودش پرسید یا برای من. دکتر، اما، به من نگاه کرد و گفت: از روبرو». فیلم نیک یادمان می‌دهد که چطور از روبرو نگاه کنیم: «از مرگ نمی‌ترسیم، آدم از چیزی که می‌شناسد می‌ترسد».

در دفتر خاطرات نیک واژگانی پی‌درپی آمده‌اند: شکیبایی، گشاده‌دستی، خودخواهی، حساسیت، خرد، عشق، نظاره، آگاهی... این‌ها همه موضوع فیلم‌های او هم بوده‌اند. در تاکسی، ویم و ندرس تکه‌هایی از خاطرات را می‌خواند: «دلم می‌خواهد که مرگ را تجربه کنم، بی‌آنکه بمیرم». همه جا دستخط نیک با تصویری دیگر همراه است: نیویورک، خلیج، اتاق ویم و... چهار هفته‌ی بعد و ندرس به نیویورک بازمی‌گردد. پزشکان به نیک اجازه داده‌اند تا بعد از ظهرها از بیمارستان خارج شود و او اقتباسی از داستان کافکا «گزارشی به آکادمی» را تمرین می‌کند. ویم و رونی بلیک لی در راهرو ایستاده‌اند و به صدای گری با من گوش می‌دهند: «آقایان افتخاری نصیب بنده فرموده‌اند و از حقیر خواسته‌اند که...» نیک با دقت گوش می‌دهد و گاه نظر می‌دهد.

نمایی از نیک در بیمارستان. از همیشه ضعیف‌تر است و

شکننده‌تر. صفحه‌ای از خاطراتش: «به صورتم نگاه می‌کنم. چه کسی را می‌بینم؟»
نیکلاس ری در شانزدهم ژوئن ۱۹۷۹ درگذشت.
مرگ را تجربه کرد؟
آخرین فیلم او دیگر نمی‌توانیم به خانه برگردیم نام داشت.

یادداشت‌ها

Bachelard. G, *La poétique de l'espace*, Paris, 1984.

Boujut. M, *Wim Wenders*, Paris, 1989.

Petit. C, Dubois. P, Delvaux, C, *Les voyages de Wim Wenders*,
Paris, 1985.

وندرس پیش از وندرس

آن دوستی، توجه، ژرف بینی، اعتماد، جدیت، آرامش و انسانیت فیلم های جان فورد را گم کرده ایم. آن چهره هایی را که هرگز حالت مصنوعی ندارند، چشم اندازهایی را که هرگز پس زمینه ی ساده ای نیستند، احساساتی را که هرگز مزاحم یا بیگانه نیستند، داستان هایی را که حتی وقتی شادند مضحك نیستند.

ویم وندرس

۱

تا به آلیس در شهرها برسیم، یعنی به سال ۱۹۷۴، ویم وندرس شش فیلم کوتاه و سه فیلم بلند ساخته بود؛ اما شهرتش با آلیس آغاز شد. تا آن روز حتی در آلمان، میان سینماگران جوان هم، چندان شناخته نبود. در سال های بعد سرعت فیلمسازیش فرصت زیادی برای ناقدان نگذاشت تا به نخستین فیلم هایش توجه کنند. همواره آلیس را گونه ای آغاز «دنیای وندرس» دانسته اند، و در میان آثار پیشین تنها به دلهره ی دروازه بان در لحظه ی پناستی دقت کرده اند که تا حدودی با فیلم های بعدی هماهنگ است. تابستان در شهر و فیلم های کوتاه وندرس، محصول ایام دانشجویی او در «مدرسه ی سینمایی مونیخ»، فراموش شدند و نیز فیلمی که براساس نمایشنامه ی تانکرد دورست ساخت؛ داغ ننگ، که خود استوار است به رمان مشهور ناتانیل هائورن. اما فیلم های کوتاه و تابستان در شهر بسیاری از عناصر سینمای وندرس را در خود دارند. پیش از آنکه مقدمه ای بر آثار بعدی سینماگر باشند لحظه هایی از ساختار واقعی (اما مرموز) آثارش محسوب می شوند. دستکم در سینما، کمتر مثالی از «نخستین تجربه ها» می توان یافت که چنین با جهان مؤلف همخوان باشند.

۲

جمله‌ی مشهور تئودور آدورنو که «پس از آشویتس شاعری ناممکن است» نمایشگر روحیه و ادراک نسلی است که ویم وندرس به آن تعلق دارد. نسلی که - البته - از آدورنو بسیار آموخته است. وندرس دو ماه پیش از پایان جنگ، در ۱۴ اوت ۱۹۴۵ در دوسلدورف به دنیا آمد. وقتی خودش را شناخت سرمایه‌ی امریکایی و طرح مارشال به بازسازی آلمان غربی مشغول بود. نیمه‌ی دیگر آلمان از دست هیتلر به دسب استالین سپرده شده بود. آدم‌های بزرگ اطراف ویم روزی برای سومین رایش سلام هیتلری می‌دادند، و حالا خود را آماده‌ی «بازسازی» می‌کردند. پدرش نازی نبود، پزشکی بود که خدمت سربازیش را در «ایل‌دوره» در ارنلثان فرانسه به پایان رسانده بود. به زبان فرانسوی مسلط و مردی با فرهنگ بود. درباره‌ی مادرش جایی چیزی نخوانده‌ام، جز این که او هم به فرانسوی حرف می‌زد، و ویم وندرس هم فرانسه را، البته با تلفظ نازیبای آلمانی، حرف می‌زند. و این توجه به فرهنگ همسایه‌ی غربی، سال‌ها بعد، در پاریس تگزاس مطرح شده است. هم در یادمان‌های تراویس، و هم در شخصیت جذاب آن، که غصه‌ی زندگیش همواره پشت فاجعه‌ی نفس‌گیر زندگی دیگران پنهان می‌شود، و حتی از یاد می‌رود.

ویلهم مایستر در حرکت نادرست می‌گوید: «من گذشته را نمی‌شناسم». گذشته‌ای که باید فراموش شود، اما از یاد نمی‌رود. لائرتس پیر در این فیلم به ویلهم اعتراف می‌کند که در بازی‌های المپیک سال ۳۶ «آن یارو جهوده، روزننهال را کشتم». و روزننهال ظاهراً دوست او بوده و این بازی‌های المپیک در «تاریخ سینما» جایگاه مهمی دارد، و هنر با زندگی اجتماعی شهروندان رایش سوم (اگر شهروند حساب می‌شدند) گره خورده بود. از این رو شاعری و هنر، پس از آشویتس ناممکن می‌نماید، و ممکن می‌بود، اگر شکلی

از فراموشی می‌شد، یا همه چیز کابوسی دانسته می‌شد. و سال‌ها پیش در یولیسس استیفن گفته بود که تاریخ کابوسی است که او می‌کوشد از آن بیدار شود. فیلم‌های وندرس نه شرح آن کابوس، بل تلاشی است برای بیدار شدن.

۳

ویم وندرس شش سال داشت که از پدر هدیه‌ای گرفت: يك پروژکتور هشت میلیمتری کار کرده و قدیمی. چه چیزها می‌دید؟ چارلی، باسترکیتون، مك سنت. «اولین بار که به سینما رفتم دو فیلم پشت سر هم نمایش می‌دادند؛ فیلمی آلمانی به نام شب سواران مرده و فیلمی از لورل و هاردی. بهترین هدیه‌ی نوئل کارتون‌های دیزنی و فیلم‌های لورل و هاردی بود. هر فیلم را صدها بار می‌دیدم... یازده، دوازده ساله بودم که دوربین هم پیدا کردم. فیلم می‌ساختم». پس، پیش از آلیس بوز،^{۱۸} در شهرها فقط آن شش فیلم کوتاه و سه فیلم بلند را نساخته بود. کارهای دیگری هم کرده بود، که خودش حتماً آن‌ها را بهتر به یاد می‌آورد، ولی ترجیح می‌دهد که از آن‌ها بیشتر حرف نزند. آن سال‌ها در ابرهاوزن زندگی می‌کرد. پدرش آنجا مدیر درمانگاهی بود. در این شهر هر سال جشنواره‌ی فیلم و تأثیر برپا می‌شد. نوجوانی اتریشی هم به شوق این جشنواره‌ها به ابرهاوزن می‌آمد. نامش پتر بود. با وندرس آشنا شد و هنوز از نزدیکترین دوستان اوست. نام خانوادگی‌ش هانتکه است. او هم سال‌های بچگی را، در همان رویاها، و همان دنیای خیالی وندرس گذرانده بود. برای همین، سال‌ها بعد، هر دو در بهشت بر فراز برلین بارهای بار تکرار کرده‌اند: «بچه که بچه بود...». دوره‌ی متوسطه که تمام شد، ویم دو سال پزشکی خواند، رهایش کرد و يك سال فلسفه خواند، در دوسلدورف، به اگزستانسیالیسم و اندیشه‌های پیشروان مکتب فرانکفورت علاقه‌مند شد، ولی کافکا را

بیش از همه‌ی این فیلسوفان دوست داشب. تأثیر کافکا را در آثارش می‌توان یافت؛ البته نه چندان آشکار و رك. نقاشی را دوست داشت و موسیقی جاز را... تا اینجا مثل خیلی از جوان‌های «روشنفکر» آن سال‌های آلمان بود، اما چیزی دیگر را بیش از همه‌ی این‌ها دوست داشت، و همین چیز او را از همه کس جدا می‌کرد، چون مثل همه‌ی آدم‌های دیگر عاشق نشده بود... «آن پرده‌ی جادویی...»

۴

و ندرس نوشته است: «کافکا می‌خواست رمان آمریکا را «گمشده» نام دهد. راستی هم واژه‌ای بهتر از این برای نمایش پایان رؤیای امریکایی وجود ندارد: گمشده». قصه‌ی شیفتگی و ندرس را همه می‌دانند: «نخستین خاطره‌ام از آمریکا، تصویر سرزمینی افسانه‌ای بود که در آن همه چیز خوب است و شکلات و آدامس آنجا زیاد پیدا می‌شود. دخترخاله‌ای داشتم که عمویش در آمریکا بود. او برایم تفنگی با پرهای سرخپوستی فرستاده بود. آن ایام در آلمان از اسباب‌بازی خبری نبود، فقط اسباب‌بازی‌های گرانبهای امریکایی پیدا می‌شد. سه چهار ساله بودم و نمی‌فهمیدم که کشورم اشغال شده است. چیزی سرم نمی‌شد؛ رژه‌ی سربازان و تانک‌ها را می‌دیدم که بیشتر جوری نمایش به نظرم می‌آمد». و در سال‌های جوانی: «اسطوره‌ی جیمزدین و موسیقی راك دو کشف بزرگ زندگیم بود. این دومی وسوسه‌ی آزادی جمعی بود و پژوهش فردی هویت گمشده، و آن شخصیب کودکانه‌ی از یاد رفته. از دوازده سالگی صفحه‌های لیتل ریچارد را جمع می‌کردم، و این‌ها برایم از مدرسه مهمتر بودند... موسیقی به من آگاهی از دگرگونی محتمل را می‌بخشید. چیزی اصیلتر از فرهنگ بورژوازی... این ضرباهنگ و درونمایه‌های موسیقی و این فیلم‌ها آمریکا را به نظرم چیزی خاص می‌ساخت.

اما نخستین سفرم به آمریکا پاك مایوسم كرد. بهشت درهم ریخت». ^{۱۷ - ۱۸} بوژو
مارسل پروست گفته است که بهشت واقعی، بهشت گمشده است. و آن بهشت واقعی تا پاریس تگزاس جلوه داشت. آمریکای سینمای وندرس جاذبه‌ی هر دو آمریکا (گمشده‌ی عزیز و موجود ناپسند) را دارد. هم شهرك بندری نفرت‌انگیز «سالم» است که مردم اخلاقگرا و خشکه‌مقدسش داغ ننگ به عشق می‌زنند و هم صحرایی است که در آن تنها می‌شوی و یادگارش عکسی است از آن زمین عجیب در پاریس تگزاس «عاطفه‌های بزرگ تنهايند و به صحرايشان می‌برند. ^{۱۲۵} دلور
صحرا قلمرو سلطنت آن‌هاست» (شاتو بریان). آمریکای عزیز وندرس آن صحراست که در فیلم‌های جان فورد بیشتر آسمانش پیداست. برونو در در مسیر زمان گفته است: «این آمریکا، ناخودآگاهمان را مستعمره‌ی خود کرده است».

۵

ویم وندرس، بیست و يك سال داشت که به پاریس رفت؛ و يك سال آنجا ماند. گمان ندارم که از پاریس جایی را دیده باشد، چون از همان روز ورودش به «سینماتك» در «پاله‌دوشایو» رفت. از ایستگاه متروی «تروکادرو» که بیرون بیايد، ساختمان بزرگ وزشتی در ضلع جنوبی میدان می‌بینید که باغ بزرگی با استخر و فواره‌های بسیار جلوی آن است، و از این باغ می‌توان برج ایفل را دید. از همین باغ دری به زیرزمین ساختمان گشوده می‌شود، به کاخ سینما. وندرس سال‌ها بعد دوست آمریکایی را به هانری لانگلوآ تقدیم کرد؛ چون آموزش واقعی سینما را در همین زیرزمین، سینماتك، آغاز کرده بود: «در يك سال دو هزار فیلم دیدم. لانگ و مورتائو را کشف کردم و اهمیت سینمای آمریکا را دانستم. هر بار سر جای همیشگی خودم می‌نشستم، کنار همان آدم‌های همیشگی که در این يك سال هرگز

باهم حرف نزدیم، و حتی سلام هم نگفتم. راستش، در پاریس بیش از هر زمان دیگری در زندگی تنها بودم. تاریخ سینما را در سینماتک شناختم. اینجا مثل خانه‌ی کودکیم بود، به من امنی می‌داد. سال‌ها بعد، وقتی پاریس تگزاس را در پاریس نمایش می‌دادند، گرداندگان سینماتک برنامه‌ی دو هفته‌ی آن را (از ۱۲ تا ۲۵ سپتامبر ۱۹۸۴) در اختیار وندرس قرار دادند، تا هرچه می‌خواهد برگزیند و نمایش دهد. اسمش را هم گذاشتند «کارت سفید (و سیاه) به وندرس»، چون تمام فیلم‌های محبوب او سیاه و سفید بود: آقای لینکلن جوان جان فورد، فقط فرشته‌ها بال دارند هوارد هاوکس، آخر بهار یاسوجیرو ازو، ساحل مه‌آلود مارسل کارنه، دسته‌ی جدا ژان لوک گدار، جیب‌بری در خیابان جنوبی ساموئل فولر، نمک زمین هربرت بی‌برمان، انحراف ادگار جی. اولمر، از گذشته‌ها ژاک تورنر، راه‌آهن آنتونی مان، آن‌ها در شب زندگی می‌کنند نیکلاس ری، قاعده‌ی بازی ژان رنوار، خشم بسیار (تعقیب بزرگ) فریتس لانگ، غریبه‌تر از بهشت جیم جارموش.

۶

۱۹۶۷ وندرس به آلمان بازگشت، و آنجا خبری نبود: وسترهای بی‌ارزش و فیلم‌های مهم‌المانی و «پورنوهای ملایم»... وندرس در «مدرسه‌ی سینمایی مونیخ» نام نوشت و در نشریه‌ی فیلم کریتیک و یکی دو نشریه‌ی دیگر مقاله‌هایش را منتشر کرد. بسیاری از نوشته‌هایش را در مجموعه‌ای با عنوان Emotion pictures منتشر کرده است. نام مجموعه گونه‌ای بازی زبانی است. بازی با اصطلاح Motion pictures به معنای «تصاویر متحرک» که همان فیلم سینمایی باشد. و معنای واژه به واژه‌ی عنوان کتاب وندرس می‌شود: تصاویر هیجانی، که البته برگردان دقیقی نیست: «از همان آغاز کار وندرس».

تصمیم گرفتم که درباره‌ی فیلم‌هایی که دوست ندارم چیزی ننویسم... اصلاً به فکر کارگردانی فیلم هم نبودم. تا سال ۱۹۷۱ درباره‌ی سینما نوشتم و نود درصد مقاله‌هایم درباره‌ی فیلم‌های آمریکایی بود». وندرس خیلی کم درباره‌ی سینمای اروپا نوشت؛ البته که موج نو بر او اثر گذاشته بود، بعدها اعتراف کرد که «عنصر آمریکایی» آثار گذار و تروفو را می‌پسندید. اگر از استادان سینمای کلاسیک آمریکا بگذریم، سینماگری دیگر بر او تأثیر قطعی و تعیین‌کننده داشت؛ تأثیری نازدودنی و به گفته‌ی خود وندرس «تأثیری مقدس»: یاسوجیرو ازو. وندرس نوشته است: «در آثار ازو سادگی و حضور راستین چیزها حاکمند. حتی در آثار فورد و هاوکس هم این سادگی را نمی‌توان یافت. شیوه‌ی روایت در آثارش به معنای تصویرگری است. این با درك من از سینما همخوان است» سال‌ها بعد، فیلم توکیوگا را ساخت. پژوهشی در توکیوی مدرن به سودای یافتن ازو. در گفتار این فیلم صدای وندرس را می‌شنویم: «اگر این سده هنوز جایی برای چیزی مقدس داشته باشد، به گمان من آن چیز آثار یاسوجیرو ازوسب...» وندرس تعریف می‌کند که پانزده سال پیشتر، روزی بارانی در نیویورک داستان توکیو را دیده بود «از سینما خارج شدم، با اشك در چشمانم. خواب چنین سینمایی را می‌دیدم، سینمایی که در آن نگاه و رؤیا چنین درهم شوند. انگار که در يك پرده‌ی نقاشی. پنج فیلم دیگر ازو را در موزه‌ی هنرهای مدرن دیدم. هر يك از دیگری زیباتر بود. کشف کردم که آثار ازو گمشده‌ی من بودند، خواب آن‌ها را می‌دیدم و هیچ باورم نمی‌شد که چنین چیزهایی هم می‌توانند وجود داشته باشند».

و ندرس در مدرسه‌ی سینمایی مونیخ است. پنج فیلم کوتاه شانزده میلیمتری، و یکی آلا باما: دو هزار سال روشن سی و پنج میلیمتری است. نخستین فیلم را به سال ۱۹۶۶ ساخت. نامش صحنه‌ها و ده دقیقه‌ای بود؛ فیلمبرداری و تدوینش کار خود و ندرس بود. از این فیلم تنها يك نسخه وجود داشت که آن هم امروز از میان رفته است. موسیقی فیلم از ساخته‌های گروه محبوب و ندرس «رولینگ استونز» بود.

فیلم دوم همان بازیگر باز شوت می‌کند نام دارد. سال ۱۹۶۷، این فیلم رنگی دوازده دقیقه‌ای ساخته شد. فیلم نمایی است سه دقیقه‌ای (حداکثر زمان گردش حلقه‌ی فیلم در دوربین شانزده میلیمتری) که دو بار کامل و سه بار بخش‌هایی از آن تکرار می‌شود، اما هر بار رنگ آمیزش متفاوت است. مرد کوتاه قامتی از اتاقك تلفن خارج می‌شود و سلاحی در دست دارد؛ در خیابان به راه می‌افتد؛ بارانی بلندی به تن دارد. در آغاز فقط پاهایش را می‌بینیم، سپس دوربین او را از پشت و پهلوی (تا کمر) نشان می‌دهد. مرد گاه تند راه می‌رود و گاه آهسته، و مثل مسب‌ها تلوتلو می‌خورد. شاید زخمی است. به آخر خیابان می‌رد. این نمای آخر هر بار به يك رنگ تکرار می‌شود. بار آخر احساس می‌کنیم که این آخرین لحظات زندگی اوست. و ندرس گفته است که ساختار پنج‌گانه‌ی نماها گونه‌ای قیاس است با بازی فیلپیر که پنج گلوله‌ی توپ دارد. موسیقی باند صفحه‌ی هفتاد و هشت دور قدیمی است به نام «Mood Music» که «آدم را به یاد نغمه‌ی اصلی یکی از فیلم‌های قدیمی هیچ‌کاک می‌اندازد». هنرپیشه‌ی فیلم هانس زیشلر است (که در تابستان در شهر بازی می‌کند، و نقش روبرت را در مسیر زمان دارد). زیشلر گفته است: «مرد درس پیش از مرگش از آن خیابان می‌گذشت. فیلم، داستان نداشت. سرم که دیده نمی‌شد؛ آنچه مهم بود شیوه‌ی راه رفتن بود».

بوسکا، ۹۸

بوژو، ۲۶

سیلورستی سومین فیلم وندرس است که به سال ۱۹۶۸ آن را ساخت. فیلمی رنگی و بیس و پنج دقیقه‌ای. موسیقی از همان صفحه‌ی قدیمی برگزیده شده که موسیقی فیلم همان بازیگر باز شوت می‌کند نیز قطعه‌ای از آن است. فیلم هشت نما دارد که هر يك سه دقیقه به درازا می‌انجامد و يك دقیقه‌ی نخست، عنوان بندی فیلم است. نماها از طبقه‌های سوم، چهارم و پنجم خانه‌ای گرفته شده‌اند که وندرس در مونیخ در آن زندگی می‌کرد. در چشم‌انداز پایین، خیابان‌ها و چهارراه‌ها دیده می‌شوند. در آغاز، سحرگاه اسب و همه جا خلوت. سپس همین چشم‌انداز در شب دیده می‌شود، با سواری‌ها که به سرعت می‌گذرند. قطاری از دور می‌گذرد؛ همه چیز همچون آغاز فیلمی داستانی اسب؛ اما داستانی، یا حادثه‌ای، در کار نیست. خیابان خلوت می‌شود. در صفحه‌ی تلویزیون ميك جاگر می‌خواند.

آلاباما: دو هزار سال روشن فیلمی سیاه و سفید و سی و پنج میلیمتری، که بیس و دو دقیقه به درازا می‌انجامد، چهارمین کار وندرس اسب، که به سال ۱۹۶۹ ساخت. نخستین محصول همکاری وندرس با روبی مولر (فیلمبردار پاریس تگزاس و هفت فیلم دیگر وندرس)، فیلمی «گانگستری» اسب، شرح فرار چند دزد جوان. وندرس می‌گوید: «اگر کسی در پایان فیلم می‌میرد نه قهرمان بل دوربین است». تقریباً در تمام فیلم صدای موسیقی می‌آید: رولینگ استونز، جیمی هندریکس، باب دیلان، جان کولترین. فیلم با تصویری از دستگاه پخش موسیقی در کافه‌ای دورافتاده آغاز می‌شود: «راستش، فیلم درباره‌ی قطعه‌ای موسیقی اسب که دیلان و هندریکس آن را به دو شکل متفاوت اجرا کرده‌اند. یکی را در آغاز فیلم می‌شنویم و دیگری را در پایانش. نام آلاباما از یکی از ترانه‌های رولینگ استونز گرفته شده است. با این فیلم بسیاری از

«تصاویر وندرسی» آغاز می‌شود: خیابان‌های خالی و دلمرده از پشت شیشه‌ی تیره‌ی سواری‌ها، نماهای طولانی از آدم‌هایی که جایی ساکن نشسته‌اند...

سه صفحه‌ی آمریکایی فیلم پنجم وندرس، به سال ۱۹۶۹ ساخته شد. فیلمی است رنگی که پانزده دقیقه به درازا می‌انجامد. این فیلم نخستین محصول همکاری وندرس و پتر هانتکه است. «موضوع این فیلم هم موسیقی است. سه قطعه از سه آلبوم متفاوت وان موریسون، هاروی ماندل و کریدنس کلیر واتر رویوال، برگزیده شده‌اند. این قطعه‌ها را که می‌شنویم، چشم اندازی از اسکلت ساختمانی نیم‌تمام و برج‌های فلزی را می‌بینیم، یا از پشت شیشه‌ی سواری، چشم انداز خیابان‌ها و بزرگراه‌ها را می‌بینیم. در همین حال، میان هانتکه و وندرس گفتگویی درباره‌ی موسیقی راک آمریکایی و کاربردش در سینما، ادامه می‌یابد. سواری آن‌ها به «اتوسینما»ی کنار جاده می‌رسد و به سوی آن می‌پیچد. تابلویی با عنوان Auto-Kino ظاهر می‌شود. بازی زبانی دیگری در فیلم‌ها و اندیشه‌ی وندرس.

بوشکا، ۱۰۱

فیلم ششم وندرس، سیاه و سفید است. شانزده میلیمتری و دوازده دقیقه‌ای، با عنوان فیلم پلیس. گونه‌ای ترکیب گزارش مستند و داستانی است، درباره‌ی روش‌های جدید پلیسی که در برابر تظاهرات خیابانی و دانشجویی به کار می‌رود. صدای خارجی (که صدای رییس پلیس فرضی مونیخ است) به مأموران جوان دستور می‌دهد که در برابر تظاهرات خیابانی چه شیوه‌هایی را در پیش گیرند، چگونه «مانور» دهند، از کدام اسلحه‌ها استفاده کنند و... نماها اجرای این فرمان‌ها را نشان می‌دهند. حرکت مأموران گاه مضحك و خنده‌آور است. به گفته‌ی وندرس: «به گونه‌ای عمدی به فیلم‌های مك سنت همانند است». بسیاری از فیلم‌های «سیاسی» این ایام، به تظاهرات پرداخته‌اند، به ویژه فیلم‌های دانشجویان مدرسه‌ی

سینمایی مونیخ. اما وندرس خواست «تا دیدگاه پلیس را ثبت کند»، و این کاری است تازه. ابزار همیشگی مأموران پلیس (باتوم‌ها، گلوله‌های سنگین فولادی، زنجیرها، و میله‌های سنگین) هم هراس‌آورند و هم در جریان تمرین کارکردهای مضحک می‌یابند. جنبه‌ی کمیک فیلم، چندان به قصد ارائه‌ی «هجو سیاسی» شکل نگرفته است، بل «حرکت مأموران به راستی خنده‌آور بود و کاریش نمی‌شد کرد». اگر گاه «دانالددک» را نمی‌دیدیم که از مقامی پنهان دستور می‌گیرد و سلام نظامی می‌دهد، شاید می‌توانستیم این گفته‌ی سینماگر را باور کنیم.

۸

در زمستان ۱۹۷۰ - ۱۹۶۹ ویم وندرس نخستین فیلم بلندش را ساخت: شانزده میلیمتری، سیاه و سفید، صد و بیست و پنج دقیقه‌ای با بودجه‌ی دوازده هزار مارك که پنج روزه فیلمبرداری شد. عنوان فیلم انگلیسی است، نه آلمانی. نام آلبومی از لووین اسپونفول. رخدادهای فیلم در زمستان، در مونیخ می‌گذرد. از این رو ترجمه‌ی عنوان فیلم به تابستان در شهر درست نیست، مگر اینکه روحیه‌ی مالیخولیایی هانس را به یاد آوریم، وقتی به آلمانی تکرار می‌کند: تابستان، شهر. این فیلم گونه‌ای هم نهاد یا مجموعه‌ی شش فیلم پیشین است. هانس نخستین «شخصیت وندرسی» سینماست. از زندان مونیخ آزاد می‌شود؛ بیرون می‌آید؛ و در خیابان‌های شهر به راه می‌افتد. خیابان‌هایی که با آن‌ها ناآشناست. یا - شاید - روزی آن‌ها را می‌شناخت و حالا غریبه است. از گذشته‌اش چیزی نمی‌دانیم. در کافه‌ی کوچکی فیلیپر بازی می‌کند و به موسیقی راک گوش می‌دهد. به دوستی تلفن می‌زند؛ و او را می‌بیند. دلمرده و خسته است. باز در خیابان‌های شهر به راه می‌افتد. دو روز بعد به برلین

می‌رود؛ و به خانه‌ی دوست قدیمی دیگری وارد می‌شود. اما، با او، یا با کس دیگری، رابطه‌ای ندارد. زمانی می‌خواند که حوصله‌اش را سر می‌برد. به سینما می‌رود. میانه‌ی فیلم *آلفاویل* گذار وارد سالن می‌شود. در خیابان‌های برلین هم غریبه است. سرانجام تصمیم می‌گیرد که از راه آمستردام به آمریکا برود. دو نمای آخر: دوست هانس از پنجره‌ی آپارتمانش در برلین به بیرون نگاه می‌کند. چهره‌اش غمگین و مالیخولیایی است. موسیقی ماهر را می‌شنویم. از پنجره‌ی هواپیمایی، بال دیده می‌شود. این نما در فیلم *نیک* تکرار می‌شود و در *توکیوگا* و در... هواپیمایی از برلین می‌رود، و هواپیمایی سال‌ها بعد به برلین می‌آید. پتر فالك در آن نشسته است، از پنجره به بیرون می‌نگرد، و فرشته‌ای در هواپیما ایستاده است که به او نگاه می‌کند، از سر عشق.

و ندرس نخست نام فیلم را تولد پنجاه و یک سالگی گذاشته بود. در فیلم اشاره‌ای به سن و سال هانس نمی‌شود. اما اگر از ۱۹۶۹ پنجاه و یک سال کم کنیم، سال پایان نخستین جنگ جهانی را به دست می‌آوریم، و ندرس در سال پایان دومین جنگ جهانی به دنیا آمده‌است. اما بازی با اعداد را رها کنیم؛ اصل قضیه ساده‌تر از این بازی‌هاست. «تولد پنجاه و یک سالگی» عنوان آلبومی است از جیمی هندریکس. و در فیلم مدام قطعاتی از این آلبوم را می‌شنویم. (من از موسیقی راک بیزارم، چرا در فیلم‌های ندرس از آن‌ها لذت می‌برم؟)

و ندرس گفته است: «در این فیلم روش فیلم‌های کوتاه را ادامه دادم. تقریباً دکوپاژی وجود نداشت، فصل‌ها طولانی شدند. دوربین حرکت نمی‌کرد». هانس زیشلر گفته است: «به گمانم با این فیلم، ویم قاعده‌ی بازی را پیدا کرد». سعی کردم نشان دهم که ویم و ندرس سال‌ها پیش از این فیلم قاعده‌ی بازی را یافته بود.

یادداشت‌ها

Boujut. M, *Wim Wenders*, Paris, 1989.

Buchka. P, *Wim Wenders und Seine Filme*, Frankfurt a/m, 1985.

Delvaux. C, et al, *Les voyages de Wim Wenders*, paris, 1985.

Wenders. W, *Emotion pictures*, Paris, 1987.

مباحث نظری

سینمای آمریکا / سینمای اروپا

فکر می‌کنم که بشدت از سینماگران اروپایی تأثیر گرفته‌ام. همواره ستایشگر ژان کوکتو بوده‌ام. هیچ يك از فیلم‌هایش را نادیده نگذاشته‌ام. ارفه یکی از فیلمهای محبوب من است، بارها آن را دیده‌ام و در هر نوبت، کمال اعجازگونه‌اش را باز یافته‌ام... ژان رنوار را هم دوست دارم، توهم بزرگ یکی از زیباترین فیلمهایی است که در زندگی دیده‌ام... آثار ماکس افولس خیره‌کننده‌اند، تمام فیلمهایش را در هالیوود دیده‌ام. می‌دانید که طرح ساختن فیلمی را از زندگی فرانچسکو قدیس آسیس داشتم اما وقتی کار روسلینی را دیدم، از اجرای طرحم چشم پوشیدم. هرچه بیشتر به فیلم او می‌اندیشم جنبه‌ی استثنایی آن را بیشتر کشف می‌کنم:

وینسنت مینه‌لی، گفتگو با «کایه دوسینما»

شماره‌ی ۷۴، اوت / سپتامبر ۱۹۵۷

سینما یعنی نیکلاس ری.

ژان لوک گدار

۱

آلن، ۲۲ وودی آلن در گفتگویی که برگردان فارسی آن نیز منتشر شده است، اعلام کرد که به نظرش مهمترین آثار سینمای آمریکا قابل قیاس با فیلم‌های بونوئل، دسیکا، برگمان و فلینی نیست؛ و موضوع آثار سینماگرانی چون ولز و فورد «در سطح نازل‌تری نسبت به هم‌تایان اروپایی‌شان قرار دارد» و «کارهای بزرگ سینمای آمریکا به حد کمال نرسیده‌اند» و «سینما در آمریکا عرصه‌ای برای رویارویی‌های هنرمندانه نیست و تنها برای وقت گذراندن است». وودی آلن

اعتراف کرد که «در کودکی و نوجوانی فیلم‌های آمریکایی را دوست داشتم، هرچه بزرگتر شدم به تماشای آثار اروپایی تمایل بیشتری پیدا کردم. وقتی به تماشای يك فیلم اروپایی نشسته‌اید می‌دانید که با اثری مورد بحث روبرو خواهید شد».

این گفته‌ها بیانگر و بازتاب جدال میان هواداران سینمای آمریکا و ستایشگران سینمای اروپاست. جدالی که هنوز به پایان نرسیده است. در برابر نویسندگانی که آثار «وودی برگمان» را نسخه‌برداری و تقلیدی ناشیانه از سینمای اروپا می‌دانند، ناقدانی هم اعلام می‌کنند که سینمای وودی آلن تازه با سپتامبر و زن دیگر آغاز شده است، بی شک، «آثار جدی» وودی آلن از سینمای اروپا تأثیر بسیار گرفته است، اما به هیچ‌رو از تأثیر سنت سینمای کلاسیک آمریکا رها نیست، سنتی که تمامی یا لحظاتی از بسیاری از فیلمهای وودی آلن همچون دوباره اون قطعه را بزن سام، رز ارغوانی قاهره و هانا و خواهرانش در حکم ستایش آشکار آن است.

بی شک میان سینمای کلاسیک آمریکا و سینمای مدرن اروپا تمایزهای زیادی وجود دارد. اما پیش از آنکه بخواهیم داوری ارزشی کنیم، باید جایگاه درست آنها را در تکامل بیان سینمایی بیابیم. این هم کار يك یا چند مقاله و حتی چند کتاب نیست. اما باید از جایی آغاز کرد و به یاری دیگران (که مکالمه‌ی فرهنگی را کارساز می‌دانند) امید بست.

در سخن زیبایی‌شناسیک، همچون فلسفه‌ی علم، می‌توان نیروها و ناتوانی‌های سرمشق‌های اصلی را پایه‌ی پیشرفت تاریخی دانست. در جریان تکامل اندیشه‌ی علمی همواره نمونه‌ای آرمانی یا سرمشقی

فراهم می‌آید که نتیجه‌ی کنش و تجربه‌ی نسل‌هاست. این سرمشق تعیین‌کننده‌ی راستای اصلی نگره‌ها و مفاهیم بنیادینی چون تجربه، حکم، قانون و... است. تا زمانی که این سرمشق با داده‌های عینی و نتایج تجربی همخوان باشد سرمشقی درسب و کارآ محسوب می‌شود. اما زمانی هم می‌رسد که داده‌هایی تازه با نمونه‌ی آرمانی همخوان نشوند. در آغاز این موارد را «امور خلاف قاعده»، «استثناء» و «خرق عادت‌ها» می‌نامند. اما همین موارد سرانجام بنیان سرمشق را سست می‌کنند. نخستین پایه‌های سرمشق بعدی با تجربه‌ها، احکام و نگره‌های جدید شکل می‌گیرد. به آرامی مفاهیم بنیادین نیز معانی تازه‌ای می‌یابند و انقلابی در رویکرد به علم و برداشتهای اساسی علمی برپا می‌شود. نمونه‌ی آرمانی قدیم براساس يك یا چند امر خلاف قاعده از میان نمی‌رود، بل دگرگونی در رویکرد به مفاهیم بنیادین علمی آن را سرانجام باطل می‌کند. سرمشق‌ها ابطال‌پذیرند، و به این اعتبار در خود بیانگر دو گرایش متضادند. یکی حرکت به سوی تدوین قواعد و دیگر حرکت به سوی شکستن قواعد. گرایش دوم پنهان‌تر است و نمایانگر جسارت روشنفکرانه‌ی دانشمندانی که با نیاز تکامل علم همراهند.

در زیبایی‌شناسی نیز می‌توان شکل‌گیری سرمشق‌ها و فراشد ناسازی آنها را با داده‌های جدید یافت. در سینما حرکت به سوی نمونه‌ی اصلی و گسست از آن بارها سریعتر از هنرهای دیگر است. اصول، قواعد، نگره‌ها و پراکسیس فیلمسازی در نیمه‌ی نخست این سده، به بنیان سرمشق سینمای کلاسیک آمریکا منجر شد. نتیجه‌ی کار دستکم دو نسل از هنرمندان در شاخه‌های گوناگون تولید فیلم، مبانی این سرمشق را شکل داد و برای هر کشف جدید، هر دستاورد و هر پیروزی بهایی سنگین پرداخته شد. سرمشق‌نهایی که شکل می‌گرفت سینماگرانی چون ازو، میزوگوشی، لانگ، مورنائو، درایر،

رنوار، کارنه و... روش‌های عملی و نظری کارشان را نخست «الگوی فیلمسازی» هالیوود می‌یافتند و کار آنها نیز به درجه‌های متفاوت بر سینماگران آمریکا اثر می‌گذاشت. حتی تجربه‌های ناب زیبایی‌شناسیک و پیشروی سینمای اروپا یا تجربه‌های روس‌ها در تدوین و نزدیکی به «واقعیت»، در نهایت عناصری از آن سرمشق نهایی محسوب می‌شود. بدون سبب سینمای کلاسیک آمریکا روز خشم درایر یا گردشی بیرون شهر رنوار ساخته نمی‌شد و بدون سنت اکسپرسیونیسم بدنام و سرگیجه‌ی هیچ‌کاک به‌وجود نمی‌آمد. جان فورد به‌درستی می‌گفت: «این هالیوود یگانه نقطه در کره‌ی زمین است که جایگاه جغرافیایش جهان است و نه کشوری خاص.» کار در سینمای آمریکا آرزوی برجسته‌ترین سینماگران اروپا، ژاپن و حتی شوروی بود چرا که در هالیوود برای تداوم تجربه‌ای که بار نخست شکست خورده باشد سرمایه وجود داشت. البته سلطه‌ی قوانین بازار و حاکمیت تهیه‌کنندگان دشواری‌های بسیار هم می‌آفرید و ضابطه‌ی فروش و قواعد «صنعت سینما» محدودیت‌های بی‌شمار هم ایجاد می‌کرد («پایان خوش» و «ساده‌گرایی در طرح» و «نظام ستارگان» را تحمیل و کار فیلمنامه‌نویسان را محدود می‌کرد، دفاع از سنت‌ها، خانواده و ایدئولوژی بورژوازی را وظیفه می‌دانست و...) اما به شهادت شاهکارهای سینمای کلاسیک آمریکا، فرا رفتن از محدودیت‌ها ناممکن نبود. جدا از این همه، واقعیت این است که سرمشق اصلی، سینمای کلاسیک آمریکاست.

بوردول.

۳

آیا این «سرمشق اصلی» همواره به نظر سینماگران پدیداری مقدس و دگرگونی‌ناپذیر می‌آمد؟ خارج از ایالات متحد، خاصه از دهه‌ی ۱۹۴۰ شکستن قواعد شکل می‌گرفت. آثار ازو نمونه‌هایی درخشان

از دیالکتیک وابستگی به سرمشق و قالب شکنی محسوب می شوند. روبر برسون در بنیان سینماتوگراف چونان هنری مستقل، اصولی از سرمشق اصلی را زیر پا گذاشت: او نظام ستارگان را رد کرد. بر استقلال صدا از تصویر تأکید گذاشت و شیوهی کاربرد کلام در سینما را دگرگون کرد. نئورالیست ها از زاویه ای دیگر سرمشق اصلی را رها کردند و سینمای اسکاندیناوی نیز تجربه های تازه ای را آغاز کرد. همپای این تجربه ها و نوآوری ها در خود هالیوود نیز «قانون شکنی» شکل می گرفت.

در آثار هوارد هاوکس «تکامل شخصیت» به «گسترش شبکه ی مناسبات شخصیت ها» تبدیل می شد. آدم تنهای دشت های وسترن با انسان مدرن در جامعه ی مدنی (بورژوازی) معاصر همسان و به انسان اجتماعی تبدیل می شد. جان وین در جویندگان فورد نه قهرمان ترکیبی از افسانه ی پهلوانی / افسانه ی کودکان، بل موجودی تاریخی است. بیان دقیق لحظه ای از «تولد یک ملت». در آثار داگلاس سیرک از آن «پایان خوش» اجباری و تحمیلی چیزی برجا نماند. تنهاتر و مصیبت دیده تر از زوج «نامناسب» (جین وایمن، راک هودسن) در پایان فیلم. هر آنچه مجاز است دیده اید؟ آیا می توان هیچ نشانی از سعادت در سیمای زنی شکست خورده و تنها در پایان نوشته بر باد دید، آنجا که دوروتی مالون نمادی از سرکوب غرایز و آزادی ها را در دست دارد؟ جری لوئیس شالوده ی سینمای کمدی را شکست. به گفته ی فاسبیندر در پایان هر فیلم او می توان دید که چگونه بت وارگی کالاها خلاف آزادی آدمی عمل می کند. اهمیت والب دیزنی جز این است که رمزگان (کدهای) پذیرفته ی سینما را یکی پس از دیگری شکست و رمزگانی تازه آفرید؟

سینمای کلاسیک آمریکا برآیند دو گرایش درونی است: یکی تدوین قواعد اصلی و دیگری قالب شکنی. اگر آقایان موطلائی ها

راتر جیح می‌دهند پیرو قواعد می‌بود، پس آن صحنه‌ی «خارق عادت» رقص جین راسل میان مردان شناگر (بازگونه‌ی سنت نمایشی سینمای موزیکال) چیست؟ اگر قرار بود که خانواده مقدس باشد پس آن خارش هفت ساله چه بود که به جان تام اول افتاد؟ اگر قرار بود که رنگین پوست‌ها نماد شر باشند پس چرا اتان ادواردز (جان وین) در جویندگان درخشون و بی‌رحمی چیزی از اسکار سرخیوس کم نمی‌آورد؟ او این مهارت در کندن پوست صورت آدم‌ها را از کجا آورده است؟

۴

نکته‌ای مهم را در گسست از سرمشق اصلی سینمای کلاسیک آمریکا نباید از یاد برد. اینجا گسست به هیچ‌رو کامل و نهایی نیست. حتی در پیشروترین آثار سینمای مدرن اروپا، تأثیر و نفوذ سرمشق کلاسیک آشکار است. هنوز در سینما گریز از رمزگان و قواعد سرمشق کهن به‌گونه‌ای کامل ممکن نشده است. نخستین تصویر از مادر در آینه تارکوفسکی یادآور زنان آثار جان فورد است. دوربین که در استاکر به اتاق او وارد می‌شود، چارچوب آشنای فیلم‌های فورد را به یاد می‌آورد. در ایندیا سانگ تأثیر مینه‌لی آشکار است و در مرگ امیدوکلس ژان ماری استروب و دسته‌ی چهارنفره‌ی ژاک ریوت تأثیر هاوکس. پایه‌گذاران «موج نو» همواره از وام خود به سینمای کلاسیک یاد کرده‌اند. زمانی که سه شخصیت اصلی در دسته‌ی جدا ژان لوک گدار در کافه‌ای در حومه‌ی شهر ونانا در گذران زندگی می‌رقصند، مامولیان، مینه‌لی، کلی و دانن را به یاد می‌آوریم، سرگذشت آدل. ه در هر نما وامدار سینمای آمریکاست. شرح درس‌آموزی سینماگران «سینمای جدید آلمان» را از کلاسیک‌های سینمای آمریکا، هر علاقمند جدی سینما شنیده است.

امیدوارم آنچه تاکنون آمد موجب این بدفهمی نشود که اهمیت سینمای کلاسیک آمریکا صرفاً در این است که سرمشق اصلی سینما را ارائه کرده است. نتیجه‌ی چنین درک نادرستی، این خواهد بود که انگار اهمیت سینمای کلاسیک در سویی‌ی کاربردی آن است. مثلاً اثری از هوارد هاوکس مهم است چون سازنده‌ی قواعد اصلی است، یا بدتر، چون ژاک ریوت از آن استفاده کرده است. این چنین منطقی ما را به این اندیشه‌ی نادرست می‌کشاند که انگار فقط فنون و شگردهای آثار کلاسیک اهمیت دارند و با دانستن آنها می‌توانیم پیام «ژرف و جدید» خود را بهتر ارائه کنیم. بیانی از این اندیشه چنین است که آثار گریفیث به این دلیل اهمیت دارند که فنون و شگردهای تدوین را به سینماگران شوروی آموزش دادند. اما ارزش آثار گریفیث در خود آنهاست و نه کارکردشان. شکوفه‌های پژمرده شاهکاری است بارها برجسته‌تر از رزمناو پوتمکین و مادر. تلاش این مقاله در ارائه‌ی طرحی نظری از تکوین تاریخی سینما آنجا معنا خواهد داشت که ارزش‌های فقط فرشته‌ها بال دارند و مردی که لیبرتی والانس را کشت در خود دانسته شود و نه چون ابزار دستیابی به سینمای مدرن.

۵

سینمای مدرن اروپا هرچند سازنده‌ی سرمشق تازه‌ای نیست، اما در سویی‌هایی مهم از سرمشق کلاسیک گسسته است. پرسش اصلی این است که اساتید اروپایی بنا به کدام ضرورت گذر از نمونه‌ی کلاسیک را آغاز کردند؟ سرمشق سینمای کلاسیک آمریکا با کدام داده‌های تازه همخوان نبود؟ پاسخی که معمولاً ارائه می‌شود، بیانگر دلبستگی‌ها و هدف‌های اصلی که سینماگران مدرن پیش روی خود قرار داده‌اند نیز هست: راهیابی به زندگی درونی و به جهان ذهن

آدمی. اما سینمای کلاسیک نیز «راه درون» را خوب می‌شناخت. روبن مامولیان در خیابان‌های شهر جوشش خودانگیخته آگاهی و کارکرد پیچیده‌ی ذهن را به کار گرفت. هرچند هنوز ارزش کارش دانسته نشده است اما او به انجام کاری موفق شد که هدف جیمز جویس و ویرجینیا ولف در ادبیات بود. هیچکاک در فیلم عاشقانه‌ی سرگیجه تیرگی‌های جهان ذهن آدمی را آشکار کرد. چه کسی می‌تواند حکم کند که سینماگران کلاسیک در کنتس پابرهنه، مرد بازوطلائی، یا در سن لوئیز ملاقاتم کن به درون معنوی و به ذهنیت شخصیت‌ها راه نیافته‌اند؟ کسی که چنین حکم کند فیلمی از آثار «آمریکایی» اشترنبرگ، لوییچ و لانگ را ندیده است. سینماگران کلاسیک دنیای درون را شناخته بودند و در این راه لزوماً از قواعد سرمشق اصلی سرپیچی نمی‌کردند.

تمایز سینمای کلاسیک و سینمای مدرن، در هدف و نهایت این راهیابی به درون معنوی و ذهنی آدمی آشکار می‌شود. در کار پیشروترین سینماگران کلاسیک، باور به نظریه‌ی ارسطویی تقلید، «واقعیت» را همچون نظام نشانه‌گذاری شده‌ی ویژه‌ای پیروز می‌کرد. تمامی «انحراف‌ها» یا گریزهای از واقعیت عینی سرانجام در پیکر کلیتی «واقعی» و نهایی جای می‌گرفت. تمایز نمونه‌ی کلاسیک با تجربه‌های مدرن در این نیست که در نخستین، روایت خطی و استوار به زمان گاهنامه‌ای بود، یا راهی برای دستیابی به ذهنیت وجود نداشت یا... بل تفاوت اینجاست که سینمای مدرن واقعیت را رها می‌کند، یا به عبارت بهتر عینیت را تابع ذهنیت می‌کند. ابهام معنایی گوهر مدرن است. شیوه‌ی بیان فیلم‌های مدرن تابع این ابهام است. ایثار را نمی‌توان در پیکر قواعد سینمای کلاسیک ساخت. به این دلیل که در این فیلم ذهنیت بر «واقعیت عینی» پیروز می‌شود. در طرح داستان، رمزگان تازه‌اش، شیوه‌ی

بیان نامتعارفش این اصل را می‌توان یافت.

به گسست سینمای مدرن از مفهوم کلاسیک زمان در سینما دقت کنیم. دو فیلم آلن رنه سال گذشته در مارین باد و موریل یا زمان بازگشت نمونه‌های کاملی در این جدایی محسوب می‌شوند. در این فیلم‌ها زمان همچون حکم انکار واقعیت طرح شده است. این قلمرو زمان همچون «پیکر آنچه رخ نداده است» گستره‌ای است که سرمشق کلاسیک بنا به ماهیت تمایز داستان و طرح قادر به گذر از آن نبود. تماشاگر آثار منکیه‌ویچ در توازی بازگشت‌های به گذشته در مورد رخداد حوادثی خاص به تردید می‌افتاد (و این البته خود گونه‌ای فرا رفتن از قواعد کلاسیک بود) اما در دو فیلم آلن رنه ما در مورد ذات واقعیت به تردید می‌افتیم. رنه قواعد کلاسیک در مورد کاربرد زمان را باطل می‌کند. زمانی که در پایان موریل ترانه‌ی «هنوز» را می‌شنویم ظاهراً حقایقی در مورد گذشته‌ی آلفونس اعلام می‌شود، اما تماشاگر دیگر هیچ چیز را درباره‌ی آلفونس، رابطه‌اش با هلن، گذشته‌اش، و اساساً در مورد مفهوم گذشته باور نمی‌کند. آلفونس دیگر کسی نیست که لحظاتی از داستان زندگی‌اش در طرح فیلم رنه بیاید، بل شخصیتی است که صرفاً در ۱۱۶ دقیقه‌ی نمایش موریل وجود دارد. حضورش را به پندارهای ما (دنیای خیالی ما) مدیون است و نه به واقعیت و عینیت. دیگر هرگونه پیوند یا بهتر بگوییم پندار وابستگی به واقعیت از میان رفته است. هنر مدرن سرانجام از مرز تقلید ارسطویی گذشته است.

وودی آلن که در فیلم جنایت و جنحه کنار در می‌ایستد و شبی از شب‌های کودکی خود را می‌بیند و در شام خانواده‌ی یهودیش شرکت می‌کند و بحث آنان را درباره‌ی «تاریخ» می‌شنود، یادآور ایزاک بورگ است که در فیلم برگمان توت‌فرنگی‌های وحشی در سال‌های نوجوانیش حاضر می‌شد و صبحانه‌ی سالگرد تولد پدر بزرگ را

بنابراین.

می‌دید و سارا عشق آن سال‌هایش را. اما گسست برگمان از سینمای کلاسیک در این سویی «حضور گذشته» نبود. وودی آلن در جنایت و جحه بارها بیش از سینمای برگمان زیر تأثیر سینمای کلاسیک اروپاست. حضور گذشته در آثار منکیه‌ویچ نمونه‌ای آشناست. گسست برگمان از سرمشق کلاسیک آنجاست که او گذشته را با تردید هستی‌شناسیک همراه می‌کند (پرسونا، ساعت گرگ و میش و مصیبت آنا). وودی آلن نیز آنجا با سینمای مدرن همراه می‌شود که مفهوم واقعیت در ذهن لین (میافارو) در سپتامبر مورد تردید قرار می‌گیرد. آن سان که در ذهن الیزابت در پرسونا و در ذهن کریس در سولاریس، و در ذهن تماشاگر.

۶

سرمشق سینمای کلاسیک آمریکا از میان نرفته است و هنوز کارایی‌های بسیار دارد. این سینما را باید شناخت و آموزه‌هایش را فرا گرفت. بدون شناخت این سینما نمی‌توان به بیان مدرن در سینما دست یافت.

سینمای جدید اروپا، راه‌های تازه‌ای در بیان هنری دست یافته است و به دلیل توانایی‌اش در هم‌زمانی با اندیشه‌های پسا مدرن در سرآغاز ادراکی تازه از ذهن، واقعیت و زمان قرار دارد. اما هنوز به سرمشقی تازه و نمونه‌ی آرمانی کامل شکل نداده است. شاید همان سویی «پسامدرن» ضرورت ساختن سرمشق تازه را نفی کند. زندگی فرهنگی در روزگار ما که ژان فرانسوا لیوتار آن را «روزگار پسامدرن» می‌خواند، منش ویژه‌ای دارد: در سویی‌های بسیار از سنت‌ها و سرمشق‌های گذشته گسسته است، تا آنجا که به موقعیت تازه‌ای دست یافته است، اما این همه به معنای انکار مطلق و کامل سنت نبوده است. درواقع، با کاربرد پیشوند «پسا» نشان می‌دهیم

که هنوز روزگار مدرنیسم را به پایان نبرده‌ایم، همانطور که جامعه‌ی پسا صنعتی به معنای پله‌ای از تکامل جامعه‌ی صنعتی است که در بسیاری از سویه‌های اصلی، پیشنهادده‌های زندگی در این جامعه را دگرگون کرده است، اما این به معنای «پله‌ی تازه‌ای از حیات اجتماعی» نیست. لیوتار به تأکید می‌گوید که در موقعیت پسامدرن، ما ناتوان از ساختن سرمشق‌های تازه‌ایم. او خود این نکته را در مورد اندیشه‌ی فلسفی و علمی به بحث گذاشته است، و مقاله‌ها و رساله‌هایی درخشان نیز در زمینه‌ی سخن زیبایی‌شناسیک نگاشته است. آشکارا بحث او در این زمینه کارآیی بیشتری دارد. شاید به این دلیل که «زیبایی‌شناسی مدرن» آسان به ناپسندگی «سنت مدرنیسم» آگاه شد.

در میان هنرها، وابستگی سینمای مدرن به سنت‌ها و سرمشق کهن آشکارتر از دیگر انواع بیان هنری است. یکی از مهمترین دلایل این نکته موقعیت تاریخی پیدایش سینماست. سینما زمانی روایتگری کلاسیک را تجربه می‌کرد که هنرهای دیگر تجربه‌ی مدرنیسم را از سر می‌گذراندند. جز مواردی کمیاب همراهی و همزمانی بیان مدرن سینمایی و بیان مدرن در هنرهای دیگر یافتنی نیست (یکی از آن موارد سینمای سوررئالیستی است، دیگری سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰ است). تجربه‌ای چون فیلم سال گذشته در مارین باد زمانی ضرورت بیان مدرن در سینما را پیش کشید که دهه‌ها از شکل‌گیری «زبان مدرن» در ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی می‌گذشت. بدین سان سینمای مدرن، به گونه‌ای شگفت‌آور، با زبان پسامدرن همراه شد. استاکر تارکوفسکی نمونه‌ای کامل از «سینمای پسامدرن» است. وابستگی آن به سنت کلاسیک بیان سینمایی کمتر از هر فیلم دیگری است؛ هرچند از این وابستگی یکسر رها نیست. در استاکر پندار وابستگی

به واقعیت، یکسر از میان رفته است؛ اما شیوه‌ی بیان (فراتر از خواست و نیت تارکوفسکی) هنوز مُهر و نشان سینمای کلاسیک را همراه دارد، نشانی که گریز از آن ممکن نیست. استاکر بیانی تازه است که در خود به شکلی اعجازآمیز، نابسندگی (یا به عبارت بهتر ناتوانی) بیان را در روزگار ما نشان می‌دهد.

یادداشت‌ها

آلن. و، «گفتگو»، ماهنامه‌ی فیلم، ش ۹۶، ۱۳۶۹، ص ص ۲۳ - ۲۲.

Benayoun. R, *Alain Resnais*, paris, 1986.

Bordwell. D, *Ozu, And The Poetics of Cinema*, Princeton u.p, 1988.

Bordwell. D, Staiger. J, Thompson. K, *The Classical Hollywood Cinema*, London 1985.

Lyotard. J. F, *La condition postmoderne*, Paris, 1985.

Lyotard. J. F, *The Lyotard Reader*, ed. Benjamin. A, London, 1989.

Ward. J, *Alain Resnais*, London, 1986.

دلالت معنایی واژگان و تصاویر

در سینماتوگراف هم ما قصه می‌گوییم. اما این
قصه‌ها بارها کاملتر شگفت‌انگیزتر از
داستان‌هایی هستند که در تئاتر و رمان بیان
می‌شوند.

ژرژ ملی‌یس

۱

مناسب سینما و ادبیات همواره یکی از مباحث پرکشش و جذاب
برای ناقدان و «نویسندگان سینمایی» بوده است. آنان در جریان این
بحث خود را در دو قلمرو وسیع و بااهمیت فرهنگ جدید و در دل
کهکشانی از نکات تازه و مسائل بنیادین باز می‌یابند. کتاب‌ها و
مقاله‌های بی‌شماری که در این مورد نوشته شده‌اند؛ تولید فیلم‌های
بسیاری که بر بنیان اثری ادبی استوارند و تأثیر متقابل شگردهای
سینماتوگرافیک و روش‌های بیان ادبیات مدرن اهمیت این بحث را
نشان می‌دهند.

در زمینه‌ی «ادبیات نوشتاری سینما» تأثیر پیسرفت‌ها و
دستاوردهای نظریه‌ی ادبی همواره آشکار است. همپای شکل‌گیری
و تکامل روش‌های نقد ادبی که از دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد (و به ویژه
پس از دومین جنگ جهانی) در کشورهای انگلوساکسون به «نقادی
جدید» مشهور شد، روش بررسی، معرفی و نقادی آثار سینمایی نیز
دگرگون شد. حتی مشهورترین ناقدان سینما که در نگاه نخست
چنین می‌نمایند که کار خود را «یکسر» متمرکز بر مباحث سینمایی
کرده‌اند از آن روش‌ها تأثیر بسیار گرفتند. نظرم بیشتر به ناقدان
سرشناسی است که در گستره‌ی فرهنگ انگلوساکسون پدید آمدند،
کسانی چون اندروساریس، رابین وود و یالین کیل. در فرانسه نیز پس

از پیدایش مکتب «نقد پدیدارشناسیک» و به‌ویژه با تکامل مکتب «نقادی استوار به مایه‌های آثار» که در آغاز موضوع اصلی کار خود را صرفاً متن ادبی قرار داده بودند، ناقدان سینمایی هم به سوی این روش‌ها کشیده شدند (بارتلمی آمنگال، ژان سمولونه، و آندره بازن). نقطه‌ی اوج این «دنباله‌روی» نقد سینمایی از نقد ادبی ظهور مکتب «نشانه‌شناسی متن ادبی» است که به سرعت بر گستره‌ی نقد سینمایی اثر گذاشت و در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بنیان نظریه‌ی فیلم را دگرگون کرد و به پیدایش نظریه‌های تازه‌ای منجر شد که آثار کریستین متز نمونه‌ی برجسته‌ای از آنها به‌شمار می‌آید. آخرین تأثیر نظریه‌ای ادبی بر روش نقد سینمایی را می‌توان در گسترش «نقادی و تحلیل هرمنوتیک» یاف که اندکی پس از سلطه‌ی این روش در نقد ادبی (در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰) بر «ادبیات نوشتاری سینمایی» اثر گذاشت.

باید اعتراف کرد که وقتی از مناسبت «ادبیات و سینما» سخن به میان می‌آید، مفهوم روشنی از ادبیات ارائه نمی‌شود. بیشتر کسانی که از مناسبت سینما و ادبیات یاد می‌کنند سویی‌ی روایی متن ادبی را در نظر دارند؛ یعنی در مرکز توجه آنان «طرح داستانی» و از این‌رو رمان و نمایشنامه قرار دارد. در قیاس با سده‌های طولانی تولید متون ادبی، مفهوم «ادبیات» نکته‌ای جدید است. در زبان‌های اروپایی واژه‌ی «Litterature» به معنای گسترده‌ی امروزش، صرفاً در پایان سده‌ی هجدهم طرح شد. می‌توان گفت که «ادبیات» مفهوم یا پدیداری «تاریخی» است، یعنی در گرو مناسبات اجتماعی و تولیدی خاصی پدید آمده است و به هیچ‌رو پدیده‌ای «جاودانی» محسوب نمی‌شود. هنوز هم در زبان‌های بسیار (خاصه زبان‌های افریقایی) واژه‌ای کلی که تمامی تولید ادبی را دربر گیرد وجود ندارد. البته يك مفهوم می‌تواند وجود داشته باشد بی‌آنکه واژه‌ای خاص بیانگر آن

باشد، اما همین نکته تردید درباره‌ی «ماهیت طبیعی» مفهوم ادبیات را توجیه می‌کند و در همین حال نشان می‌دهد که يك یا چندگونه از اشکال بیان ادبی «عامل مسلط» می‌شوند.

به هر رو، از دیدگاه تاریخی، در بحث از مناسبات ادبیات با سینما و تاتر، همواره عنصر اصلی سویی‌ی روایی متن بوده است. از همان آغاز پیدایش سینماتوگراف ضرورت بیان داستان، سینماگران را به سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار شگردهای متفاوت «قصه‌گویی» را آزموده بود. تماشاگران فیلم‌های خاموش نیز با سابقه‌ی ذهنی و آشنایی با انواع بیانی روایی ادبی به سالن‌های سینما می‌رفتند، و این نکته شامل تماشاگران نافرهیخته و «عادی» هم می‌شد. چرا که اینان نیز (به درجه‌های گوناگون) با انواع ساده‌ی روایت ادبی آشنا بودند. از این نکته‌ی آخر نتیجه‌ی مهمی به دست می‌آید: اهمیت سویی‌ی روایی و قصه‌گوی بیان ادبی در هنر نوپای سینما به هیچ‌رو به رمان و داستان کوتاه خلاصه نمی‌شد. حتی می‌توان گفت که اشکال ساده‌ی بیان ادبی (که آندره یولس نظریه‌پرداز هلندی در کتاب اشکال ساده به سال ۱۹۳۰ آنها را دسته‌بندی کرد) تأثیر بیشتری بر سینما داشته‌اند: لطیفه همچون یکی از این اشکال ساده، پایه‌ی اصلی سینمای کمدی است. آنچه در فیلم‌های باسترکیتون، چارلی چاپلین و برادران مارکس خنده می‌آفریند لحظات كميك است و نه طرح نهایی داستان. این لحظات قدرت و تأثیرگذاری خود را نه از کل طرح داستانی، بل از لطیفه‌های کوتاه و مطایبه‌های طنزآمیز به دسب می‌آوردند. این نکته با پیدایش سینمای گویا دقیق‌تر دانسته می‌شود، چرا که عنصر زبان‌شناسيك لطیفه بیشتر به ارتباط کلامی وابسته است. نکته اینجاست که يك فیلم کمدی بیشتر به اشکال ساده‌ی بیان ادبی وابسته است و نه به رمان. حکایت اخلاقی همچون شکل ساده‌ی دیگری از بیان ادبی،

بنیان شش فیلم اریک رومر را تشکیل می‌دهد. شبی که در خانه‌ی مو گذراندم و زانوی کلر در واقع حکایت‌های اخلاقی کوتاهی هستند که در اشکال‌های ساده‌ی ادبی جای دارند و نه در قلمرو داستان کوتاه. این فیلم‌ها فاقد عناصر اصلی یک رمان هستند؛ حکایت‌هایی کوتاهند که به مثابه‌ی فیلم‌های بلند قدرت خود را نه از روایت و طرح، بل از لحظات کوتاه و بی‌شماری به دسب می‌آورند که جذابیت آن‌ها مدیون نبوغ سینمایی اریک رومر است. تمایزشان با فیلم‌های سینماگران دیگر نیز در همین ویژگی ساختاری آن‌ها نهفته است. بسیاری از فیلم‌های دیگر اریک رومر نیز اساساً به داستان کوتاه یا رمان وابسته نیستند. تأکید و اصرار او به یادآوری واژه‌ی «ضرب‌المثل» در عنوان کلی آخرین آثارش نشان می‌دهد که او آگاهانه اشکال ساده‌ی بیان ادبی را به جای داستان متعارف ادبی برگزیده است. فیلم پارسوال (همچون فیلم لانسلودولاک روبر برسون) به ترکیبی از حکایت قدیسان و حکایت سلحشوران تعلق دارد (دو شکل ساده‌ی ادبی در تقسیم‌بندی یولس). این هر دو فیلم از بنیان «داستان‌گونه»ی سینمای متعارف دورند. اگر بسیاری از تماشاگران فرانسوی با مشاهده‌ی آثار اریک رومر، علیرغم این نکته که رخدادهای بسیاری از آن‌ها در زمان حاضر می‌گذرند، احساس می‌کنند که فیلم‌ها به حکایت‌های فولکلوریک فرانسوی همانند اسب و یا می‌گویند «پرتو سبز فرانسوی‌ترین فیلم‌هاست» به این دلیل است که آثار رومر به اشکال ساده‌ی بیان ادبی وابسته‌اند؛ اشکالی که ریشه در فرهنگ مردمی دارند.

نکته‌ی دیگر وجود بسیاری از فیلم‌هاست که به شکلی از بیان رمان‌گونه تکیه دارند، اما در آن‌ها عناصر اشکال ساده‌ی ادبی جنبه‌ی مسلط یافته‌اند (حکایت اخلاقی در ایشار آندری تارکوفسکی، حکایت کودکان در یک آمریکایی در پاریس وینسنت مینه‌لی،

داستان‌های شگرف در فیلم‌های افسانه‌ای علمی و...). از آغاز فیلم سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند ساخته‌ی ژاک ریوت که دو زن جوان یکدیگر را در پارک کوچکی ملاقات می‌کنند تا آخرین نمای فیلم، جذابیت این «افسانه‌ی پریان» نه از طرح داستانی و روایی، بل از عناصری دیگر به دست می‌آید. نکته اینجاست که سینما به روایت و قصه‌گویی خلاصه نمی‌شود، هرچند روایت عامل بسیار مهمی در سینماست. هر فیلم بلند داستانی به عناصر بی‌شمار غیرداستانی (اما ادبی) تکیه دارد که شناخت آن‌ها کاری دشوار اما ممکن است. به عنوان مثال کاربرد بسیاری از شگردهای شعری در سینما، دستکم به گونه‌ای مستقیم به روایت و داستانگویی مرتبط نمی‌شود. تأثیر عاطفی ژرفی که صحنه‌های پایانی سانسیت بولوار بیلی وایلد یا آخر بهار یا سوجیرو ازو بر تماشاگر می‌گذراند بیش از هر چیز مدیون «سینمایی شدن عناصر شاعرانه‌ی بیان» است. البته بی‌شک درخشش این دو صحنه مدیون عوامل متعدد دیگری (و در آن میان عنصر روایی) نیز هست. کاربرد روش ایجاز شعری در فیلم‌هایی چون به سوی شرق دیوید وارک گریفیث یا گرتروود کارل تئودور درایر نشان می‌دهد که آگاهی به توان‌های بیان ادبی تا چه حد به سینماگران در ارائه‌ی دقیق و درست معانی مورد نظرشان یاری می‌کند. در بسیاری موارد این آشنایی به قدرت‌های بیان ادبی نتیجه‌ی ارتباط‌های شخصی سینماگر با ادیبانی بود که در گستره‌ی خاص مکتبی ادبی فعالیت می‌کردند. مثلاً آشنایی لوئیس بونوئل با پیشروان مکتب سوررئالیسم و به‌ویژه با آندره برتون، یا آشنایی فردریش ویلهلم مورناتو با پیشروان اکسپرسیونیسم ادبی در کارهای سینمایی ایشان تأثیر تعیین‌کننده‌ای داشته است. در مواردی دیگر فعالیت سینماگران در سایر گستره‌های تولید هنری چونان عامل مثبتی بر کارهای سینمایی آن‌ها تأثیر گذاشته است (همچون فعالیت

اینگمار برگمان یا داگلاس سیرک در صحنه‌ی تآتر، یا فعالیت لوکینو ویسکونتی در صحنه‌ی اپرا و...).

به بحث تأثیر شگردهای بیان شاعرانه بر سینما بازگردیم. هنگامی که فیلم ژان ماری استروب مرگ امیدوکلس را می‌بینیم درک می‌کنیم که این تراژدی منظوم هولدرلین، تعیین‌کننده‌ی شالوده‌ی فیلم استروب بوده است. نماهای طولانی فیلم صرفاً بر مبنای دگرگونی در ضرباهنگ اشعار دگرگون می‌شوند و چشم‌انداز شگفت‌آور کوهستان در پایان فیلم علت وجودی خود را از مجازهای شعر هولدرلین به دست می‌آورد و نه از هیچ ضرورت دیگری. درباره‌ی سینمای شاعرانه‌ی پیر پائولو پازولینی بسیار نوشته‌اند اما هنوز کسی تلاش نکرده است تا براساس مجازهای نظریه‌ی بیان شاعرانه، ساختار آثار او را بررسی کند. شگردهای ویژه‌ی بیان شعری در سینمای پازولینی با چنان قدرت خیره‌کننده‌ای به کار رفته‌اند که همتای آن را تنها در سینمای شاعری دیگر ژان کوکتو می‌توان یافت.

شگردهایی که در بیان ادبی کارآیی دارند، فراتر از روایت ادبی می‌روند و همین شگردها بر بیان سینمایی نیز اثر گذاشته‌اند. مقصود من ساده‌ترین موارد نیست (یعنی آن درس‌هایی که سینما در آغاز پیدایش خود به کار بست) بل مواردی پیچیده‌تر است. حتی روش بیان کارکرد خود انگیزته‌ی ذهن (سیلان ذهنی) که ویژه‌ی ادبیات مدرن (خاصه آثار جیمز جویس و ویرجینا ولف است) در فیلمی که روبن مامولیان به سال ۱۹۳۱ با عنوان خیابان‌های شهر ساخت به کار رفته است. به عنوان مثالی دیگر بحث میخائیل باختین را (که به گمان بسیاری مهمترین نظریه‌پرداز ادبی سده‌ی حاضر است) درباره‌ی روش چندآوایی در رمان‌های داستایفسکی در نظر آوریم. باختین. به گمان باختین، داستایفسکی (و نه تنها او بل شماری دیگر از

رمان نویسان) قاعده‌ی موسیقایی چندآوایی را در ادبیات داستانی به کار گرفت. رمان‌های نویسنده‌ی روس به معنای دقیق واژه فاقد قهرمان است. هر يك از شخصیت‌ها پاری از واقعیت را بازتاب می‌کنند و از راه مناسبتی که با یکدیگر می‌یابند (مکالمه‌ای که باهم پیش می‌برند، مکالمه به گسترده‌ترین معنای واژه) منطق روایی و طرح داستان را می‌سازند و شخصیت دیگران را کامل می‌کنند. به سادگی می‌توان همین اصل باختین را در فیلم استاکر ساخته‌ی آندری تارکوفسکی بازیافت، که آشکارا آگاهانه به کار رفته است. هر يك از سه مردی که به منطقه‌ی ممنوع گام می‌نهند، کامل‌کننده‌ی دیگران است؛ مایه‌ی اصلی (یا به زبان موسیقی نغمه‌ی مسلط) از هم‌آوایی این مایه‌های فرعی ساخته می‌شود. به این اعتبار هر يك از سه شیئی ای که دخترک در پایان فیلم استاکر با نگاه خویش جابجا می‌کند، بدون دو شیئی دیگر وجود نمی‌داشت. به شکلی دیگر این قاعده‌ی چندآوایی در آثار یاسوجیرو ازو یافتنی است و همین علت «تکرار» (تکرار شخصیت‌ها، موقعیت‌ها، تنش‌ها و گره‌ها) در این فیلم‌هاست.

۲

بسیاری می‌پنداشتند (و هنوز هم کسانی بر این باورند) که رابطه‌ی سینما و ادبیات یکسویه است. به نظر آنها سینما از شگردهای ویژه‌ی بیان ادبی سود می‌جوید و ادبیات همچون سده‌های پیش بی‌نیاز از سینماست. این دیدگاه ساده‌گرا در تکامل خود سرانجام به این حکم می‌رسد که سینما صرفاً تصویرگر داستان‌هایی است که ادبیات می‌آفریند. در نخستین دهه‌های پیدایش سینما توگراف بسیاری از ادیبان، فلاسفه و نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی، اساساً منکر وجود سویه‌های هنری سینما بودند. ژرژ دوهمل سخن آنان را چنین

خلاصه می‌کرد که سینما می‌کوشد تا دست به کاری بزند که پیشتر ادبیات به‌گونه‌ای کامل و دقیق به انجام رسانده است. به نظر آنها این «مقلد بی‌هنر» حتی مقلد خوبی هم نیست، چرا که ابزار بیان نارسا و ناکاملی دارد. ویرجینا ولف نویسنده‌ی مدرنیست نوشت: «حتی يك تصوير شاعرانه‌ی ساده همچون «عشق من سرخ است، گل سرخی که تازه در بهار شکفته» به ما احساس رنگ خون و لطافت گلبرگی را می‌دهد که با ضرباهنگی شعری همراه شده است و آوای شور و درنگی عاشقانه دارد. این همه خاص واژگان و تنها واژگانند؛ سینما باید متوقف شود». به نظر ولف سینما نه می‌تواند روایتی درست را ارائه کند و نه قادر است که حضور شاعرانه‌ی چیزها را آشکار کند؛ «زیرا هر چیز تنها در واژه و به یاری واژه، به شعر بدل می‌شود». نویسندگان دیگری در انکار توانایی بیان سینمایی دلائل بسیار آوردند. تئودور. و. آدورنو بنیان سینما را «صنعت فرهنگی» و «فرهنگ عوام» دانست؛ گئورگ لوکاچ در بخش عمده‌ی زندگیش سینما را «بیان ناتوانی در انتقال احساس و ادراک و معنا» شناخت؛ به نظر مارسل پروست «تصویر سینماتوگرافیک» فاقد «شور زندگی» است و... اما استدلال اصلی کسانی که بیان سینمایی را در قیاس با بیان ادبی ناتوان می‌شناختند همان است که ویرجینا ولف خلاصه و صریح ارائه کرده بود: واژه حضور تازه‌ی چیزها و تصویر متحرك تقلید ساده‌ی آنهاست. بنا به این استدلال تصویر ثابت (خاصه هنر نقاشی) از آنجا که ادعای رقابت با بیان ادبی را ندارد، در گستره‌ی کار خود موفق است؛ اما سینما که می‌کوشد جانشین بیان روایی ادبی شود، محکوم است.

این استدلال نادرست است. به این دلیل ساده که روایت ادبی همانقدر از واقعیت فاصله دارد که تصویر سینمایی. بنیان هر شکل روایت ادبی (و از آن میان تصویر شاعرانه) زبان است و زبان اساساً

استوار بر فاصله‌ی میان دو سویی‌ی نشانه یعنی دال و مدلول است. سینما به جای «ضرب‌آهنگ شعری» که به گمان ویرجینیا ولف موجد مناسبت میان واقعیت عینی و طبیعی با زیبایی هنری بود، ابزار بیانی و فنون تازه‌ای یافته است که یا در يك نما خلاصه می‌شود (در سینمای استوار به نما) و یا در توالی نماها (در سینمای استوار به تدوین). به هر رو، همانطور که تصویر شاعرانه نمی‌تواند تقلید کامل و مطلق طبیعت باشد و بنا به اصل مشهور ارسطو در کتاب نظریه‌ی ادبی (نخستین بیان نظریه‌ی ساختارگرایی ادبی) براساس آفرینش مجدد واقعیت طبیعی در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد، تصویر سینمایی نیز «واقعیت دوم» محسوب می‌شود. این هر دو از واقعیت فاصله دارند و بنا به منطق ویرجینیا ولف به همان شکل که او درباره‌ی سینما حکم کرده است، می‌توان گفت «ادبیات باید متوقف شود».

از سوی دیگر باید دانست که سینما (همچون قاعده‌ای کلی) اساساً ادعای بازسازی دقیق متون ادبی را ندارد. نسبت «مقلد» که به سینما می‌دهند به این دلیل بی‌اساس است که نمی‌توان آنچه را که به یاری واژگان بیان می‌شود با دقت و وفاداری کامل به یاری تصاویر بیان کرد. همانطور که در متون ادبی هم نمی‌توان به گونه‌ای کامل تمامی آن چیزهایی را بیان کرد که در خطوط و رنگ‌های پرده‌ای نقاشی یا در اصوات قطعه‌ای موسیقی دیده و شنیده می‌شود. ژان میتری به درستی نوشته است: «زمان در رمان به یاری واژگان و در سینما به یاری رخداده‌ها ساخته می‌شود. رمان داستانی است که در جهان شکل می‌گیرد، فیلم جهانی است که در داستان شکل می‌گیرد» رخدادهایی که میتری از آنها یاد می‌کند، در سینمای گویا وابسته به ترکیبی از تصاویر و کلام هستند. همین نکته به هنر فیلم امکان می‌دهد که نه تنها حوادث بیرونی و عینی را نشان دهد، بل به درون ذهن شخصیت‌ها نیز نفوذ کند. مهارت اساتید سینمای

خاموش چنان بود که این کار را تنها به یاری تصاویر انجام می دادند. کافی است طلوع فردریش ویلهلم مورنائو یا مصیبت زندارك كارل تئودور درایر را به یاد آوریم.

سینما صد ساله شده است؛ بپذیریم که دیگر جوان نیست (به یاد آوریم که هانری لانگلو از «تاریخ سیصد ساله‌ی سینما» یاد می کرد). اکنون نسبت به دوران سینمای خاموش آسان تر و دقیق تر می توان تأثیرگذاری هنر فیلم بر اندیشه‌ی مدرن را بررسی کرد. به عنوان حاشیه‌ای ناگزیر، باید بگویم که سینما مبانی فکری، شیوه‌های دیدن (و از این رهگذر روش‌های بودن) انسان مدرن را شکل داده است. اکنون يك نقاش مدرنیست چون فرانسیس بیکن (بی شائبه‌ی اغراق) اعتراف می کند که از فنون و شگردهای سینما در کشیدن پرده‌های خود، بیش از سنت هنر نقاشی سود برده است. زمانی که اپرای موسی و هارون آرنولد شوئنبرگ بر پرده‌ی سینما - همچون فیلمی از ژان ماری استروب - ظاهر می شود، ظرافت‌های نهانی و ارزش‌های درونیش تازه آشکار می شود. تأثیر سینما بر اندیشه‌ی فلسفی معاصر چندان ژرف است که نه تنها ژیل دلوز دو مجلد کتاب (حدود هفتصد صفحه) درباره‌ی سینما می نویسد، یا ژاك دریدا از شیوه‌ی تازه‌ی تفکر که زاده‌ی سینماست یاد می کند، بل آشکارا طرح مباحث فلسفی از کلاس‌های درس و بحث، و از چاپخانه‌های انتشارات دانشگاهی به سالن‌های سینما امتداد یافته است. فیلسوفی که آثار اینگمار برگمان و آندری تارکوفسکی را ندیده باشد هنوز به سده‌ی بیستم پا نگذاشته است.

کشف تأثیر سینما بر ادبیات مدرن، ساده تر از شناخت دیگر تأثیرهای هنر فیلم است. از همان ایام شکوفایی سینمای خاموش، بیان ادبی دگرگون شد. دشوار نیست که در فصل مشهور لوکوموتیو در رمان سرنوشت بشر آندره مالرو تأثیر روش تدوین سینمای

شوروی را باز یابیم. نه تنها فیلم امید مالرو بارها زیباتر از رمان گزارش‌گونه‌ی اوست، بل می‌توان گفت که اگر او سینما را چنان عاشقانه دوست نداشت، حوادث دربار جنگ داخلی اسپانیا را آن‌سان نمی‌دید. مالرو در یکی از آخرین آثارش که درباره‌ی نقاشی پیکاسوست «ردیف آثار نقاش» را چنان ترسیم کرده است که تنها از يك دلباخته‌ی سینما چنین کاری برمی‌آید. شعرهای گوتفريد بن درباره‌ی اجسادى در سالن پزشكى قانونى «در يك سپیده‌ی متحرك» آشکارا زیر تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی سروده شده‌اند. چرا راه دور برویم؟ در زیباترین رمان زبان فارسی یعنی بوف کور صادق هدایت، تأثیر مستقیم سینمای خاموش - خاصه سینمای اکسپرسیونیستی - را باز می‌یابیم. شماری از مهمترین متون ادبی این سده به گفته‌ی آفرینندگانشان متأثر از شگردهای سینمایی بوده‌اند: جیمز جویس تأکید کرده است که توالی پاری از قطعات یولیسس و روش «تدوین واژگان» در آخرین رمانش را از سینماگران آموخته است. هر دو رمان نشانه‌های بسیار از علاقه‌ی جویس به سینما دارند. یکی از آرزوهای جویس این بود که سرگی آیزنشتاین فیلمی از یولیسس بسازد. وقتی آیزنشتاین برای یکی از دوستانش از ملاقات خود با نویسنده‌ای نابینا در اتاق تاریک کار او سخن گفت، افزود: «او همه‌ی آن کارهایی را که من در برنامه دارم، انجام می‌دهد. آنچه را که ما احساس می‌کنیم او می‌داند». همه با داستان فعالیت ویلیام فاکنر در هالیوود آشناییم. آنچه باید موضوع پژوهش قرار گیرد تأثیر سینما بر رمان‌های اوست، و بر آثار ارنست همینگوی، اسکات فیتس جerald و بسیاری دیگر.

المن، ۶۶۶

یکی از مهمترین عناصر ادبی است که در سینما به کار رفته است، اما به هیچ‌رو یگانه عنصر نیست. از همان نخستین ایام سینما که فیلم‌های بلند داستانی ساخته شد، بسیاری از مسائل بنیانی نظریه‌ی ادبی در برابر سینماگران و ناقدان قرار گرفت؛ طرح داستان، قاعده‌های ایجاد واکنش‌های مطلوب در مخاطب، مساله‌ی دیدگاه و این نکته که چه کسی روایت را «تعریف» می‌کند. آیا راوی خود در داستان شرکت دارد یا نه. مساله‌ی دیدگاه در بحث از نقش و موقعیت دوربین مطرح شد: اوالد آندره دوپونب در *واریته‌ها* دوربین را درست در دیدگاه شخصیت‌های فیلم قرار داد، فردریش ویلهلم مورتانو در *فاوست* از چشم شیطان به جهان نگرینس و کارل تئودور درایر در *وامپیر* کنش افراد را از دیدگاه یک مرده نشان داد. این همه موجب مباحث نظری مهمی شدند.

بنا به بحث مشهور افلاتون در روایت (نوشتاری و گفتاری) دو گونه‌ی متمایز بیان وجود دارد. فرض کنیم که بخواهیم سوگواری هکوب را در مرگ هکتور شرح دهیم. دو راه پیش‌رو داریم: یا همچون هومر (در سرود بیست و دوم *ایلیاد*) می‌نویسیم: «هکوب سوگواری را آغاز کرد و گفت: پسر، بی‌تو مصیبت دیده‌ترین کسانم. چرا باید زنده بمانم؟» یعنی سخنان هکوب را به دقت می‌آوریم که تقلیدی ساده اسب از سخنان شهبانوی تروآ؛ و یا می‌نویسیم: «هکوب مویه‌کنان از اینکه پس از کشته شدن هکتور زنده مانده است شکوه کرد». این تقلید پیچیده‌تر و با تأویل راوی همراه است. در نگاه نخست تقلید در سینما، همان شکل ساده اسب. چرا که به هر رو بازیگری سخنان هکوب را به دقت بیان می‌کند. اما پل ریکور و به دنبال او آندره گودرو ثابت کرده‌اند که بنیان اصلی روایت سینمایی همچنان تقلید پیچیده یا روایت نامستقیم اسب؛ چرا که *گودرو* عناصر تصویری هر نما (از جایگاه دوربین تا اشکال ظهور اشیاء

و افراد) در حکم تأویل سینماگر از کلام هکوب است و حضور مؤلف یا سینماگر به همین نکته پایان نمی‌گیرد، بل توالی و تدوین نماها موجد معانی تازه‌ای است که بنا به نیت مؤلف اثر سینمایی ایجاد می‌شوند. و تا اینجا هنوز از مسأله‌ی پیچیده‌ی تأویل تماشاگر یاد نکرده‌ایم.

پرسش اصلی در خواندن متنی ادبی چنین است: «چه کسی روایت می‌کند؟» نویسنده گاه دانای کل است و گاه راوی دیگری را می‌آفریند و از دیدگاه او طرح را پایه‌گذاری می‌کند. این راوی تا چه حد می‌داند؟ آیا راوی همچون «من» در رمان در جستجوی زمان از دست‌رفته اثر مارسل پروست (جدا از هر شباهتی که با نویسنده دارد) خود یکی از شخصیت‌های داستانی است که تعریف می‌کند؟ یا راوی همچون ایلپاد هومر کسی است که داستانی را تعریف می‌کند که خود در آن غایب است؟ نظریه‌ی ساختارگرایی ادبی، خاصه با آثار ژرار ژنت به پاری از این پرسش‌ها پاسخ گفته است. اما نظریه‌ی فیلم هنوز به گونه‌ای دقیق پاسخ را نیافته است. به هر رو پرسش اصلی در روایت سینمایی این است: «چه کسی می‌بیند؟» ناظر، راوی اصلی (چشم دوربین) کیست؟

بوردول، ۱۲

نکته‌ی دیگر شناخت طرح روایت سینمایی است. در این مورد نظریه‌ی فیلم (در پی نظریه‌ی ادبی) به نتایج مهمی رسیده است. در دهه‌ی ۱۹۲۰ فرمالیست‌های روسی میان طرح و داستان تفاوت می‌گذاشتند. این نکته موجب مباحث مهمی میان آنان شد که هنوز هم از جذابیت و اهمیت آن کاسته نشده است داستان چارچوب نهایی و اصلی روایت است. منطق تمامی کنش‌ها و قاعده‌ی اصلی ارتباط‌ها و «حضور» شخصیت‌ها، جریان کامل و دقیق رخدادها، بیان شده و بیان نشده، و حرکت زمانمند داستان است. اما طرح، داستانی است که تعریف می‌شود، آن‌سان که نمایان می‌شود، با

گسست‌های زمانی و حرکت‌هایش به سوی آینده یا گذشته. پس نکته‌های بسیاری در طرح بیان ناشده باقی می‌ماند و یکسر به حدس و گمان مخاطب (خواننده یا تماشاگر) وابسته است. به عنوان مثال در آغاز فیلم آخر بهار یاسوجیر و ازو شاهد يك میهمانی سنتی جای ژاپنی هستیم. البته نه به گونه‌ای کامل، بل به «روایت سینمایی» یعنی به روایتی که خلاصه شده است. در جریان پیشرفت فیلم هر تماشاگر با شناختن مناسبات شخصیت‌ها (خاصه با دانستن رابطه‌ی نوریکو با عمه‌اش و نقش این زن در رابطه‌ی نوریکو و پدر) و با آگاهی یافتن از موقعیتهای اجتماعی و منش فردی شخصیت‌ها، پاری از موارد خالی آن میهمانی جای را پر می‌کند، یعنی داستان را می‌سازد. ساختن داستان در حکم تأویل مخاطب و کشف دلالت‌های معنایی عناصر اثر است.

۴

نظریه‌ی ساختارگرایی ادبی به شمای نظری ساده‌ای دسب یافته است که در مورد هر شکل روایت (و از آن میان در مورد روایت سینمایی) صادق است. بنا به این نظریه که ریشه‌ی پیدایش آن آثار فرمالیست‌های روسی است و کلود برمون و تزوتان تودورف آن را کامل کرده‌اند، بنیان ساختاری هر روایت از سه پایه‌ی اصلی تشکیل شده است:

وضعیت پایدار (۱) ← گذر ← وضعیت پایدار (۲).

تمامی رمان جنگ و صلح لئو تولستوی شرح گذار از وضعیتی به موقعیت جدید است. بنا به يك تأویل از روسیه‌ی آغاز سده‌ی نوزدهم که در بند نظام اقتصادی و سیاسی سده‌های میانه است، به روسیه‌ای که هرچند در جنگ با ارتش ناپلئون بناپارت پیروز شده است اما با عقایدی تازه، برآمده از انقلاب کبیر فرانسه، تکان خورده است. در

ساختی دیگر رمان شرح گذار از زندگی شادمانه‌ی ناتاشا روستوف دخترکی بی خیال است به زنی که در فصل نهایی تجربه‌های اندوخته و با پیر بزوخف ازدواج کرده است؛ مادری که در سنین میانسالی فریه و زشت شده است. تمامی فیلم آخر بهار یاسوجیر و ازو گذر از وضعیتی به وضعیت جدید است. در موقعیت پایدار نخست زندگی نوریکو با پدرش در خانه‌ای کوچک، بیرون شهر می‌گذرد. او دختری است که از «سن ازدواجش» گذشته است، ظاهراً از زندگی خود راضی است و کمبودی احساس نمی‌کند. اما این موقعیت به نظر پدر نوریکو درست و منطقی نیست. او خواهان ازدواج دختر است. فیلم شرح گذر از این وضعیت به وضعیت پایدار دیگری است که در آن نوریکو ازدواج کرده و از خانه‌ی پدری رفته است. پیرمرد تنها شده است. در دوران گذار که «موضوع» فیلم است شاهد تنش‌های بسیاری میان پدر و دختر هستیم. چند روایت فرعی متفاوت پیش می‌آید. به پیشنهاد عمه‌ی نوریکو، پدرش چنین وانمود می‌کند که خود خیال ازدواج دارد و همین نکته راه را بر وضعیت پایدار دوم می‌گشاید. هر صحنه‌ی فیلم می‌تواند خود گذاری از يك وضعیت (فرعی) به وضعیت (فرعی) تازه‌ای باشد، اما ساختار اصلی فیلم چیزی بیش از آن گذار تعیین کننده و کلی نیست. بدین سان به نظر ساختارگرایان این گذار قاعده‌ی نهایی و اصلی هر شکل از روایت است. جمله‌ی مشهور مارلنه دیتریش که گفته بود: «راستش را بخواهید همه‌ی فیلم‌ها تکرار يك فیلم هستند». بیان هوش و ادراک غریزی هنرپیشه‌ای بزرگ است که قاعده‌ی اصلی ساختارگرایی ادبی را دانسته بود. ولادیمیر پروپ فولکلورشناس روس در سال ۱۹۲۸ در کتاب ریخت‌شناسی حکایت کوشید تا ساختار نهایی حکایت‌های فولکلوریک روسی را بازشناسد. او با بررسی یکصد حکایت فولکلوریک روسی نشان داد که عناصر اصلی حکایت‌ها

نقش ویژه‌ی شخصیت‌هاست؛ این نقش‌ها جدا از هر شکل متنوع که بیابند و مستقل از اینکه به کدام شخصیت تعلق داشته باشند سازنده‌ی حکایت اصلی هستند. تعداد نقش ویژه‌ها محدود است، شکل جایگزینی آنها همواره یکسان است و تمامی حکایت‌ها، به راستی «تکرار يك حکایت» هستند. در ادامه‌ی بحث، پروپ هفت گونه شخصیت و سی و يك نقش ویژه را از یکدیگر متمایز کرد. هرچند ساختارگرایان بعدی نشان دادند که دستیابی به الگوی نظری نهایی و «صورت نوعی» قطعی امکان‌ناپذیر است، اما مجموع تلاش این نظریه‌پردازان (خاصه آثار آلژیرداس ژولین گرماس و کلود برمون) مسأله‌ی «منطق روایت» را پیش کشید. منطقی که در سال‌های اخیر به تکامل نظریه‌ی فیلم‌یاری بسیار کرده است.

از سوی دیگر رولان بارت که خود به سینما دلبستگی بسیار داشت، در مقاله‌ی مهمی با عنوان «درآمدی به تحلیل ساختاری داستان» مباحث مهمی را مطرح کرده است که به کار بررسی ساختار فیلم‌ها نیز می‌آید. به گمان بارت هر داستان منطق درونی زبان را دنبال می‌کند و شناخت آن جز به یاری دانستن روش‌های زیباشناسیک ممکن نیست. در گام بعد بارت نشان داد که نقش ویژه که به نظر پروپ «خیلی ساده به معنای کنش شخصیت‌ها بود» درواقع امکان ایجاد ارتباط عناصر داستان است. طوطی فلیسیته در داستان کوتاه دلی ساده نوشته‌ی گوستاو فلوبر به این دلیل نقش ویژه‌ی روایی می‌یابد که حضورش، پیوند عناصر دیگر داستان را مستحکم می‌کند. گونه‌ای دیگر از عنصر روشنگر ارتباط‌ها «علامه» است که به کنش شخصیت‌ها وابسته نیست، بل به هستی آنها ارتباط دارد و در حکم عنصر روانشناسیک روایت است. اهمیت نقش ویژه‌ها در هر داستان متفاوت است. مثلاً زنگ زدن تلفن در داستان یا فیلمی اهمیت کلیدی ندارد؛ اما در داستان یا فیلم دیگری صدای زنگ تلفن

یا واکنش شخصیت (برداشتن گوشی) اهمیت کلیدی می‌یابد: همچون صحنه‌ی مشهور فیلم *م* را به نشانه‌ی مرگ بگیر (در تهران پله‌ی پنجم) ساخته‌ی آلفرد هیچکاک. علامت‌ها نیز دو دسته‌اند. یاری به حالت داستان مرتبط می‌شوند و یاری صرفاً روشن‌گر مکان و فضا هستند. مثلاً سن دقیق شخصیتی گاه مهم است (همچون سن لولیتا در رمان ولادیمیر ناباکف و فیلم استنلی کوبریک) و گاه چندان اهمیتی ندارد. هوای توفانی در روز خشم کارل تئودور درایر اهمیت دارد و در فیلم‌های بسیاری نقشی در روایت ندارد. پرسش اینجاست که دستور زبان کاربرد این نقش ویژه‌ها و علامت‌ها چیست؟ بارت (در پی برمون و گرماس) از مفهوم پی‌رفت یاری گرفته است؛ مفهومی که به احتمال زیاد از توجه به ساختار روایی فیلم‌های سینمایی شناخته شده است. هر اثر روایی مجموعه‌ای از پی‌رفته‌هاست که خود براساس گذار از موقعیتی به موقعیت تازه شکل گرفته‌اند. کلود برمون گسترش داستان براساس تداوم پی‌رفته‌ها را چنین شرح می‌دهد: هر پی‌رفت ابتدایی در تکامل خود پی‌رفت تازه‌ای می‌آفریند که خود آغازگاه پی‌رفت دیگری است تا به آخرین پی‌رفت برسیم که حالت پایدار به دست آید. اساس این شکل پیشرفت گاهنامه‌ای داستان است. مثلاً جنایتی رخ می‌دهد، مرحله‌ی پژوهش خود متضمن سلسله‌ای حوادث (پی‌رفته‌های) فرعی است. فرضیه‌ای از جانب پژوهشگر (معمولاً نماینده‌ی نظم، پلیس یا کارآگاه خصوصی) طرح می‌شود. او این فرضیه را به آزمایش می‌گذارد که باز می‌تواند متضمن سلسله‌ای حوادث فرعی باشد، اگر فرضیه ثابت شود کنش یا سلسله‌ای از کنش‌ها به مکافات (یا عدم مکافات) جانی ختم می‌شود. اما اگر فرضیه ثابت نشود، پژوهش می‌تواند به طرح فرضیه (یا فرضیه‌های دیگری) برسد. نمونه‌ی مشهور این گونه داستان رمان‌های آرتور کونان دویل است

که قهرمان آنها شرلوك هلمز با طرح و آزمایش فرضیه‌ها رمز جنایات را می‌گشاید؛ و در سینما هم مثال‌های بسیار می‌توان یافت. به بحب رولان بارت بازگردیم. او به مسالهی شخصیت‌ها توجه کرد و نشان داد که در بررسی موقعیت‌های شخصیت‌ها به دو گونه‌ی متفاوت روایت می‌رسیم. در یکی شخصیت‌ها از دیدگاه روانی (و در معنایی عمیق‌تر می‌توان گفت فرهنگی - فکری) بررسی می‌شوند و در دومی از دیدگاه کنش. بارت از روش تودورف در بررسی داستان دلبستگی‌های خطرناك اثر لاکلو مثال آورده است که بررسی شخصیت‌ها از دیدگاه کنش آنهاست. او کنش‌ها را در سه مناسبت اصلی (عشق، ارتباط، یاری) بررسی کرده است. از آنچه به گونه‌ای موجز آمد می‌توان دریافت که نظریه‌ی ادبی جدید چه افق گسترده‌ای را پیش روی نظریه‌پردازان سینما گشوده است.

۵

یکی از مهمترین نکته‌ها در بررسی مناسبات (همانندی‌ها و جدایی‌ها) زبان ادبی و زبان سینمایی مسالهی مجازهای بیان است. می‌دانیم که یکی از اهداف اصلی علم کهن «نظریه‌ی بیان» Rhétorique شناخت این مجازها بود. علمی که به تدریج از نظام آموزشی کشورهای اروپایی حذف شد و اکنون به شکرانه‌ی نوشته‌های ساختارگرایان باز مطرح شده است. نه تنها زبان شاعرانه به مجازهای بیان ادبی متکی است، بل هر شکل روایت ادبی در نهایت از این مجازها شکل گرفته است و از راه شناخت آن‌ها دانسته می‌شود. حتی بیش از این، می‌توان گفت که زبان در کل استوار به این مجاز است. زیرا زبان دستگاهی از نشانه‌هاست و هر نشانه استوار به قراردادی است که میان دال و مدلول رابطه‌ای (غیرماهوی) ایجاد می‌کند. به عنوان مثال میان لفظ درخت و تصور

درخت که پس از کاربرد این لفظ در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود (و نیز میان این دو و درختی واقعی که در جهان عینی وجود دارد) هیچ گونه رابطه‌ی درونی و «طبیعی» وجود ندارد. صرفاً براساس قرارداد زبانی، ما چیزی را درخت می‌خوانیم. درواقع میان لفظ و معنا فاصله‌ای وجود دارد که به گفته‌ی چارلز سندرس پیرس نشانه‌شناس برجسته‌ی امریکایی سده‌ی پیش «فاصله‌ای است ناپیمودنی». پیرس تأکید کرده است که هر نشانه از راه ارجاع به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود و به همین دلیل معنای اصلی و نهایی دست‌یافتنی نیست. فردریش نیچه از راهی دیگر به مسأله‌ی استعاره پرداخت. به نظر او تمامی زبان استوار به استعاره است. بیان هر چیز همواره به یاری چیزی دیگر ممکن است. نیچه در رساله‌ی «درباره‌ی حقیقت و دروغ» به معنایی فرااخلاقی» (۱۸۷۳) استعاره را به معنایی به کار گرفت که فراتر از معنایش در نظریه‌ی بیان می‌رود. ما آنچه را که از ادراک حسی خود به دست آوریم به تصویری ذهنی یا انگاره‌ای «ترجمه می‌کنیم»، در گام بعد این انگاره را به نظام زبان «ترجمه می‌کنیم». این دو پله‌ی کاربرد مجاز به جای حقیقت است. به عبارت دیگر ما در دو مرحله از حقیقت دور می‌افتیم و «گستره‌ی اصلی و اصیل را به چیزی تازه و یکسر متفاوت بدل می‌کنیم». زبان از این فراشد تبدیل و ترجمه یا به گفته‌ی نیچه از این دو پله‌ی دروغ ساخته شده است. زبان علمی نیز همچون زبان شاعرانه استوار به استعاره است. تفاوت دانشمندان و شاعران در این است که شاعران به‌خوبی آگاهند که دروغ می‌گویند؛ اما دانشمندان می‌پندارند که به حقیقت دست یافته‌اند. زمانی که فرانتس کافکا در خاطراتش می‌نوشت: «استعاره یکی از آن چیزهایی است که همیشه مرا از نوشتن ناامید می‌کند» به همین نکته توجه داشت. گوته فرید بن به تأکید می‌گفت که خطرناک‌ترین واژه‌ی ادبی کلمه‌ی «همچون» است، زیرا چیزی

نمی‌تواند به جای چیز دیگری به کار رود و یا نماینده‌ی آن باشد. از این بحث نتیجه‌ی مهمی به دست می‌آوریم: بیان ادبی که ماده‌ی خام آن (به گفته‌ی رومن یاکوبسن و فرمالیست‌های روسی) زبان اسب همانقدر از واقعیت فاصله دارد که بیان تصویری و بیان سینمایی. درواقع این همه بیان مجازی و استعاری هستند و هیچ یک از نظر نزدیکی و دوری به واقعیت بر دیگری برتری ندارند. اگر به بحث ویرجینیا ولف بازگردیم همان نظام مجازهای بیان که تشبیه عشق به گل سرخ را به نظر او «بیانگر واقعیت عشق» می‌کرد در تصویری سینمایی (البته از راه دیگری) به کار می‌رود و تصویر را «بیانی از واقعیت عشق» می‌کند. در هر دو مورد میان این بیان هنری و واقعیت فاصله‌ای ناپیمودنی وجود دارد. متن ادبی و متن سینمایی واقعیتی تازه، یعنی واقعیتی دوم را می‌آفرینند. خلاصه‌ی کلام اینکه بیان ادبی از نظر نزدیکی به واقعیت هیچ‌گونه برتری و امتیازی نسبت به بیان سینمایی ندارد. تنها ما از دو راه متفاوت (دو شیوه‌ی گوناگون کاربرد مجازها) به واقعیتی تازه دست می‌یابیم.

این بحث ما را به تمایز بسیار مهمی که میان دو شیوه‌ی بیان (یکی استوار به مجاز مرسل و دیگری استوار به استعاره) وجود دارد راهنمایی می‌کند. این تمایز را نخستین بار رومن یاکوبسن در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شکلی دقیق بیان کرد. یاکوبسن نوشت که در جریان پژوهش‌هایی که درباره‌ی نظریه‌ی فیلم داشت متوجه شد که بنیان و اساس هنر سینماتوگراف بر «مجاز مرسل» است. مجاز مرسل شکلی از بیان مجازی است که در آن به یاری یکی از اجزاء، کل را مطرح کنیم؛ مثلاً در فیلمی سینمایی نمایش برج ایفل به معنای تدقیق مکان حوادث فیلم یعنی شهر پاریس است. تصاویر سینمایی استوارند به همنشینی (خاصه قاعده‌ی تدوین این نکته را ثابت می‌کند؛ یاکوبسن به آثار آیزنشتاین، چارلی چاپلین و باسترکیتون

اشاره می‌کند). بیان هر چیز به یاری یکی از اجزاء آن، توانایی ذهن را در ایجاد همنشینی عناصر (قاعده‌ی ترکیب و همجواری در زبان‌شناسی) نشان می‌دهد. به این اعتبار سینما استوار به مجاز مرسل است. در مقابل هنر شعر (خاصه شعر تغزلی) استعاری است. زیرا در آن معنا یا تصویری به جای معنایی دیگر به کار می‌رود. استعاره شکلی از بیان مجازی است که براساس گونه‌ای همانندی، چیزی را به جای چیزی دیگر قرار دهیم. مثلاً مرد یا زن شجاعی را به شیر و چشم زیبایی را به نرگس همانند کنیم. اساس استعاره بر جانشینی است. یا کوبسن در مقاله‌ی مهمی که اساساً درباره‌ی زبان پریشی و ناهنجاری‌های گفتاری است بحث از تمایز دو بیان استوار به استعاره و مجاز مرسل را پیش می‌برد. او در گونه‌ای گسترش نظری بحث از انواع مجاز می‌نویسد که اسطوره‌ها و حماسه‌های پهلوانی استوارند به مجاز مرسل، اما اشعار غنایی استعاری هستند. تأثر براساس استعاره و سینما براساس مجاز مرسل قرار گرفته‌اند، در سینما فن محو تصویر و تدوین استعاری است، اما نمای نزدیک که کل را به یاری اجزاء نشان می‌دهد استوار به مجاز مرسل است. نقاشان مکتب کوبیسم که اجزاء را از زوایای گوناگون ترسیم می‌کنند تا به کل برسند کار خود را بر مجاز مرسل متکی می‌کنند؛ اما نقاشی سوررئالیستی از آنجا که نمادسازی را مهم می‌داند استعاری است. نثر که اساساً به وابستگی معنایی اجزاء اهمیت می‌دهد استوار به مجاز مرسل است و شعر به دلیل اهمیت گزینش و جانشینی معنایی، استعاری است. نوشته‌های رآلیستی و رمان کلاسیک به مجاز مرسل متکی هستند: «نویسنده‌ی رآلیست برای یافتن قاعده‌ی مناسبات استوار به وابستگی و همجواری به مجاز مرسل متوسل می‌شود و از طرح فضا سازی و از شخصیت‌ها به زمینه‌ی زمانی و مکانی می‌رسد. او به‌خوبی از کارکرد مجاز مرسل

باخبر اسب». اما نوشته‌های رمانتیک و سمبولیست استعاری باکوبسن، ۶۳ هستند. بنا به تقسیم‌بندی یاکوبسن رمان مدرن که اساس آن بر جانسنی عناصر است (تبارش به سمبولیسم می‌رسد و اساساً واکنشی است به رالیسم) استعاری است.

می‌توان براساس نظریه‌ی یاکوبسن، تمایزی میان شیوه‌های بیان سینمایی یافت و آن‌ها را به دو دسته تقسیم کرد که یکی متکی به مجاز مرسل اسب و دیگری استوار به استعاره و از این راه به نزدیکی آنها به رمان یا شعر تغزلی همچون دو گونه‌ی بنیادین بیان ادبی (که آن‌ها نیز در دو دسته‌ی متفاوت جای دارند) حکم داد. به عنوان مثال فیلم آندری روبلف اثر آندری تارکوفسکی در کل استعاری است (هرچند صحنه‌هایی از آن استوار به مجاز مرسل هستند) و به همین دلیل با شعر تغزلی همانند است، اما فیلم شهوت زندگی اثر وینسنت مینه‌لی در کل استوار به مجاز مرسل اسب (هرچند صحنه‌هایی از آن استعاری هستند) و به همین دلیل با رمان نزدیکی دارد. قیاس این دو فیلم که هر یک شرح سوانح زندگی يك نقاش است (فیلم تارکوفسکی درباره‌ی شمایل‌نگار روسی است که در سده‌ی پانزدهم می‌زیست و فیلم مینه‌لی درباره‌ی زندگی ونسان وان گوگ نقاش پساامپرسیونیست هلندی است) می‌تواند موضوع بررسی دقیقی قرار گیرد.

۶

یکی از مهمترین وجوه پیوند بیان سینمایی و بیان ادبی، پرسش زمان اسب. می‌دانیم که رمان مدرن برداشب سنتی از زمان تك خطی را نپذیرفت. برخلاف رمان کلاسیک که حوادث آن در مسیر «طبیعی و منطقی» زمان پیش می‌رود، رمان مدرن زمان را درهم می‌شکند. حتی بیش از این به گفته‌ی پل ریکور در کتاب زمان و گزارش پاری از زمان‌های

جدید «اساساً رمان‌هایی درباره‌ی زمان هستند» (ریکور اصطلاح توماس مان یعنی Zeitroman را به کار گرفته است). خود ریکور سه رمان مهم سده‌ی بیستم یعنی خانم دالووی ویرجینیا ولف، به جستجوی زمان از دست رفته مارسل پروست و کوه جادو توماس مان را بررسی کرد و نشان داد که زمان قهرمان اصلی و موضوع اصلی آنهاست.

از سوی دیگر سینما از همان آغاز پیدایش خود با پرسش زمان رویارو شد. در برابر اصرار لویی و اگوست لومیر به ثبت واقعیت، که گذر «راستین زمان» را دستکم در چند فیلم مشهور خود طرح می‌کردند، آشکارا موشک ژرژ ملی‌یس نمی‌توانست در زمان «راستین» به کوه‌ی ماه برسد و همانطور که لبخند زدن چهره‌ی ماه در فیلم سفر به کوه‌ی ماه غیر واقعی است، زمان نیز در این فیلم و سایر آثار ملی‌یس «غیر واقعی» می‌گذرد. از سوی دیگر سینما از همان گام نخست ناگزیر به نمایش رؤیاها، کابوس‌ها، خاطرات و رویاپردازی‌های شخصیت‌های فیلم‌ها شد و در این راه زمان ویژه‌ی آنها را آفرید. سینماگران در آفرینش صحنه‌های رؤیا یا کابوس نسبت به نویسندگان از امکانات بیشتری برخوردارند. آنان می‌توانند خاطره‌ای را با اشکال عادی و طبیعی اشیاء و افراد بسازند یا آن اشکال را دگرگون کنند (همچون صحنه‌ی کابوس پیرمرد مست در آخرین مرد مورثا). نمایش کارخانه‌ای از دید یک بورژوا در اروپای ۵۱ روبرتو روسلینی، خیلی آسان در یک نمای کوتاه احساس او را روشن می‌کند، زیرا مکان و زاویه‌ی دوربین سازنده‌ی معناست. اما نویسنده را راهی نیست جز ارائه‌ی توضیح افزونه: «به نظرش آمد که...». تأثیر شگفت‌انگیز آخرین صحنه‌ی فیلم استرومبولی اثر روسلینی نتیجه‌ی این واقعیت است که در پایان فیلم، زمانی که اینگرید برگمان یکه و تنها بر ستیغ آتشفشان کنار ابرها ایستاده

ریکور، ۲۲۵ - ۲/۱۵۰

است و زمزمه می‌کند: «تمام شده‌ام، می‌ترسم، چه رازی، چه زیبایی‌ای. خدای من...» کشف می‌کنیم که تمامی فیلم چیزی نیست مگر بازگشتی به گذشته که اکنون به یاد زن جوان می‌آید. اینجا زمان به یاری روسلینی می‌آید تا صحنه‌ای را بسازد که بزرگترین نویسندگان نیز قادر به آفرینش و شرح آن نیستند.

بازگشت به گذشته و جهش به آینده، شگردهایی ویژه‌ی سینما نیستند و در رمان سابقه دارند؛ اما سینما در این مورد از امکانات بیانی گسترده‌تری برخوردار است. مارسل کارنه در روز برمی‌آید روایتی کامل را در خاطره‌ی مردی که پشت پنجره‌ی اتاقی در حومه‌ی پاریس انتظار حمله‌ی پلیس‌ها را می‌کشد تصویر کرده است. بیشتر فیلم با این اخطار کارنه می‌گذرد: «یادتان باشد. این حوادث همه به گذشته تعلق دارند» یعنی هر احساس تماشاگر (همدردی، ترحم، نفرت، عشق یا...) که از مناسبات انسانی شخصیت‌ها در فیلم پدید می‌آید، با توجه به این واقعیت که آنچه می‌بینید به هر حال در گذشته رخ داده است کمرنگ می‌شود. اینجا تماشاگر احساس خود را که در طول هشتاد و هفت دقیقه در سالن سینما به دسب آورده است، با احساس گذر زمان در فیلم یکی نمی‌کند. از حوادث فیلم فاصله می‌گیرد و به راستی چونان تماشاگری (و نه شرکت‌کننده‌ای در رخدادها) به آن می‌نگرد. احساسی که در صحنه‌هایی از فیلم که در «زمان حاضر» می‌گذرد، دگرگون می‌شود و از این رو صحنه‌ی نهایی را چنان تکان‌دهنده می‌نمایاند. اما استاد کاربرد «بازگشت به گذشته» جوزف منکیه‌ویچ بود. برای او - برخلاف کارنه - بازگشت به گذشته در حکم شرح، توصیف یا توضیح مناسبات علت و معلولی نبود، او چندان در پی روشن کردن و شرح منطق رخدادها بر نمی‌آمد. در این نگاه به پشت سر در آثار منکیه‌ویچ همواره رازی ناگشوده باقی می‌ماند. در فیلم‌های او ما با گونه‌ای چند تکه شدن زمان رویارو

می‌شویم که امکان توصیف منطقی را حذف می‌کند. ژیل دلوز به درستی مفهوم زمان در فیلم‌های منکیه‌ویچ را با مفهوم زمان در داستان خورخه لوئیس بورخس «باغی کنار دوراهی» قیاس کرده است: مکان دو پاره نمی‌شود و دوراهی اساساً در مکان وجود ندارد. بل زمان دو پاره می‌شود؛ و این منطق اصلی بازگشت به گذشته است. از این دوپاره شدن زمان منطق تازه‌ای سر بر می‌آورد. نکته این نیست که هر يك از شخصیت‌های متفاوت فیلم‌های منکیه‌ویچ بازگشتی به گذشته دارند، بل گذشته است که به چند شخصیت می‌رسد (سه نفر در کنتس پابره‌نه، دو نفر در همه چیز درباره‌ی حوا، سه نفر در نامه‌ای به سه همسر). در ناگهان تابستان گذشته یادآوری گذشته در ذهن يك زن هر بار از او «آدم تازه‌ای» می‌آفریند. بسیاری از ناقدان از وجود شخصیت‌های تأثیری در فیلم‌های منکیه‌ویچ سخن رانده‌اند، اما کمتر کسی عنصر رمان گونه را در آثار او کشف کرده است. اگر دقیق‌تر بگوییم بنیان ادبی فیلم‌های او داستان کوتاه اسب، زیرا پرسش کلیدی هر داستان کوتاه همواره چنین است: «راستی چه گذشته اسب؟» در فیلم‌های منکیه‌ویچ عنصر رمان گونه (گزارش داستانی و داستان کوتاه) در خاطره جلوه می‌کند و این با صدای خارجی که همواره در صحنه‌های بازگشت به گذشته می‌آید همخوان است، چرا که صدای خارجی در سینما همواره یادآور متنی نوشتاری است.

دور ۲/۶۱

هر روایت داستانی، کوتاه و بلند، با توجه به پرسش زمان سه بخش دارد: ۱) موجودی در لحظه‌ی نخست همچون «الف» وجود دارد، ۲) حادثه‌ای برای «الف» در لحظه‌ی دوم رخ می‌دهد. یا «الف» حادثه‌ای را در لحظه‌ی دوم می‌آفریند، ۳) «الف» در لحظه‌ی سوم تبدیل به «ب» می‌شود. هر داستان شرح تبدیل «الف» به «ب» است و این همپای گذر از لحظه‌ی نخست به لحظه‌ی سوم (یا لحظات

بعدی) رخ می‌دهد؛ اگر از دیدگاه «ب» به حادثه بنگریم و آن را شرح دهیم روایتی به دست می‌آوریم که یکسر با روایتی که از دیدگاه «الف» توصیف شود تفاوت دارد. در این دو روایت نه تنها مسیر زمان معکوس است، بل ما اساساً با دو موجود متفاوت (یا به گفته‌ی منکیه‌ویچ با «پیدایش آدمی تازه») روبرو می‌شویم. کاری که آلن رنه در فیلم سال گذشته در مارین باد به انجام رسانید از دیدگاه منطقی در حکم تداوم کار منکیه‌ویچ است. در فیلم‌های منکیه‌ویچ «ب» گذشته را تا حدودی دقیق به یاد می‌آورد (البته از یاد نبریم که منکیه‌ویچ به هر رو گذشته را همچون رازی مطرح می‌کند و کنش یادآوری را کامل، مطلق و دقیق نمی‌داند). اما در فیلم آلن رنه «ب» گذشته را به یاد نمی‌آورد، یا بهتر بگوییم تنها تصاویری از آن را به یاد می‌آورد (یا در ذهن خود می‌آفریند). اینجا کنش یادآوری نه تنها کامل نیست، بل یکسر با ابهام همراه است. از این رو گذر از لحظه‌ی نخست به لحظات بعدی ناروشن باقی می‌ماند. در آثار منکیه‌ویچ ما از لحظات بعدی به لحظه‌ی نخست می‌رفتیم، هرچند آن را دقیق نمی‌شناختیم اما به وجودش شك نمی‌آوردیم؛ ولی در سال گذشته در مارین باد مدام این دو زمان را باهم به خطا یکی می‌پنداریم و این گذر از منطق چندان پیش می‌رود که سرانجام تماشاگر فیلم آلن رنه نمی‌فهمد که آیا اساساً چیزی رخ داده است یا نه. به بیان بورخس اینجا در وجود دوراهی شك می‌کنیم. شاید کامل‌ترین بیان این «اغتشاش» آنجا باشد که بدانیم آلن رنه به راستی باور داشت که سال گذشته در مارین باد چیزی رخ داده بود هرچند امروز دانسته نیست که آن چیز به راستی چه بوده است، اما آلن روب‌گری‌یه نویسنده‌ی داستان و فیلمنامه معتقد بود «همه چیز در ذهن زن می‌گذرد». به عبارت دیگر آلن رنه به مرد (در فیلمنامه X) نزدیک است و آلن روب‌گری‌یه به زن (در فیلمنامه A) نزدیک است. مرد مدام می‌کوشد تا به زن بقبولاند

که سال پیش حادثه‌ای در مارین باد رخ داده است اما زن می‌پندارد که همه چیز «حتی رخدادهای این سال» زاده‌ی خیال اوسب. به بیان دیگر پایه‌ی اصلی این شاهکار (حتی در جریان آفرینش آن) بر ابهام بوده است.

۱۳۷-۲/۱۳۵

پرسش زمان مهمترین خط رابط میان سینما و رمان مدرن است. این نکته با سال گذشته در مارین باد اثبات شد. از آن پس شماری از نویسندگان مدرنیست خود به فیلمسازی روی آوردند. مارگریت دورا با ساختن دو روایت متفاوت از ایندیا سانگ داستانی که خود پیشتر نوشته بود تجربه‌ای تازه در سینمای مدرن را آغاز کرد. آلن روب‌گری به فیلم‌هایی ساخت که مورد انتقاد ناقدان قرار گرفتند و حتی ستایشگران پرشور رمان‌هایش (همچون رولان بارت) آنها را نپذیرفتند. پترهاتکه از داستان زن چپ‌دست خود (که به فارسی با عنوان پیوندهای گسسته ترجمه و منتشر شده است) فیلمی زیبا ساخت. در این میان شماری از «نویسندگان سینمایی» (نویسندگان فیلمنامه‌ها و نیز ناقدان) به ساختن فیلم روی آوردند. میان آنان به نمونه‌ای مثبت می‌توان اشاره کرد (فیلم مرگ فرندشیپ ساخته‌ی پیتروولن) و به نمونه‌ای منفی (فیلم‌های پل شریدر).

۷

دیوید وارک گریفیث به سال ۱۹۱۳ گفت: «هدفی که من در پی آن هستم، مهمتر از هر چیز این است که شما را قادر کنم تا ببینید». نمی‌دانیم وقتی گریفیث این جمله را همچون سرمشق اصلی کار خود بیان می‌کرد از جمله‌ای که جوزف کنراد شانزده سال پیشتر در پیشگفتار داستان زنگی کشتی نارسیسوس نوشته بود خبر داشت یا نه: «هدف من این است که به یاری قدرت واژگان نوشتاری کاری کنم که بشنوید، احساس کنید، یعنی پیش از هر چیز ببینید». اکنون

جیکب، ۱۱۹

بلوستون، ۱

می‌توان دانست که شیوه‌ای از دیدن که سینما ممکن می‌کند یکسر از آن روش دیدن که به یاری واژگان نوشتاری طرح می‌شود جدا است. زمانی اروین پانوفسکی نظریه‌پرداز هنرهای تصویری سرچشمه‌ی تمایز دو روش بیان ادبی و سینمایی را در کارکردهای متمایز ادراك حسی ما دانسته بود. به گمان او ما با خواندن يك رمان تصاویری ذهنی در خیال خود می‌سازیم، اما سینما اساساً استوار بر تصاویری عینی است که لطف آنها برای ما «در حرکت واقعی آنها نهفته است». این روش، یعنی بازگشت به ادراك حسی آدمی و پانوفسکی.

حکمی که پانوفسکی ارائه کرده است ریشه‌ی مشترك بسیاری از پندارهای نادرست درباره‌ی امتیاز یکی از دو شکل بیان سینمایی یا ادبی بر یکدیگر را نمایان می‌کند. به اشاره‌ای پیش از این نوشتم که زبان همچون ماده‌ی خام ادبیات فاصله‌ای ناپیمودنی را میان لفظ و معنا (و میان تصور ذهنی و واقعیت عینی) تولید می‌کند. از سوی دیگر تصویر متحرك همچون ماده‌ی اصلی هنر سینماتوگراف، به هر رو، سازنده‌ی تمایز میان تصویر و معناست (و نیز میان تصور ذهنی ما و واقعیت عینی‌ای که سینما آن را تقلید کرده است) و این فاصله‌ای است که نظریه‌پردازان آیین هرمنوتیک مدرن از آن سخن می‌گویند. برخلاف باور پانوفسکی و بسیاری دیگر ما از تصاویر عینی متحرك در سینما به همان شکل، در خیال خود تصاویر ذهنی می‌آفرینیم که از واژگان نوشتاری در يك رمان، یا از چشم‌اندازی طبیعی. فاصله، به‌هرحال، در ذات این بازآفرینی نهفته است.

نکته‌ی مهم و وظیفه‌ی اصلی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کشف امکانات بیان هر يك از هنرهاست. بی‌شك بحث از همانندی‌ها و تمایزهایی که هنرها با یکدیگر دارند سودمند است. این بحثی است که هرگز از جذابیت آن نزد ناقدان و نظریه‌پردازان کاسته نمی‌شود. اما باید این بحث به کشف امکانات تازه‌ی بیان هنری منجر شود.

هنگامی که کارل تئودور درایر از مبانی یکسان و همانند زیبایی‌شناسیک در سینما و معماری سخن می‌گفت به پاری نتایج عملی و کارآ اشاره داشت. نتایجی که ناقدی آگاه نیز از بررسی آثار او بدان خواهد رسید. این اشاره بیانگر واقعیت مهمی است. در بحث از مناسبت سینما با سایر هنرها در گام نخست باید تجربیات عملی سینماگران را به دقت بررسی، و آن‌ها را با یکدیگر قیاس کرد. هر یک از اساتید سینما شیوه‌ای خاص از دیدن را در سینما پیش می‌کشند که هرچند در نهایت در چارچوب امکانات بیانی هنر سینماتوگراف جای می‌گیرند، اما باهم تفاوت‌های آشکاری نیز دارند. به این اعتبار وظیفه‌ی مهم بررسی دقیق و ریزنگارانه‌ی انواع فیلم‌های سینمایی است که براساس اقتباس از آثار ادبی ساخته شده‌اند.

یکی از مهمترین تجربه‌ها در سینما که بررسی دقیق آن یاری بسیار به تدقیق نظریه‌ی «برگردان سینمایی از آثار ادبی» می‌کند، کار روبر برسون در ساختن فیلم‌هایی براساس رمان‌های فتودور داستایفسکی، ژرژ برنانوس و دیدرو است. همچون نمونه‌ای فیلم خاطرات کشیش روستا را در نظر آوریم. بنیان رمان ژرژ برنانوس خاطرات روزانه‌ی کشیش جوانی است که با دلهره‌ی مرگ رویارو می‌شود. او در دفتر خود گاه از سر ناامیدی و گاه با ایمان کامل درباره‌ی بیماری سرطانش و مرگی که نزدیک می‌شود، می‌نویسد. به گفته‌ی ژان سمولوئه «این پرسش‌ها و اندیشه‌ها درباره‌ی احتضار و مرگ در حکم عنصر تراژیک رمان برنانوس است». و برسون همین عنصر تراژیک را همچون عنصر مسلط فیلم خود به کار گرفته است. او گوهر اصلی رمان را شناخته است و آنچه خود بدان افزوده سویه‌ای دراماتیک است. بدین سان فیلم همچون اندیشه‌ای طولانی درباره‌ی احتضار است. مرکز فیلم جهان درونی کشیش جوان است. حوادث خارجی تنها به این کار می‌آیند که مرزهای آن جهان را

تدقیق کنند. «لحن خاطرات شخصی توجیه زیبایی‌شناسیک و روانشناسیک فیلم است و در مورد رمان نیز چنین است». سمولونه، ۸۸

مرز جدایی متن ادبی و متن سینمایی را در آخرین تجربه‌ی هنری جان هیوستن مردگان می‌توان یافت. این فیلم اقتباسی است از داستانی نوشته‌ی جیمز جویس که در مجموعه‌ی دابلینی‌ها آمده است. آخرین نماهای فیلم هیوستن مفهوم «شیوه‌ی دیدن» در سینما را (در قیاس با دیدن و حس‌کردنی که زاده‌ی خواندن متن ادبی است) روشن می‌کند. داستان ساده است: گابریل کنروی نویسنده‌ی نشریه‌ای ادبی، با همسرش گرتا شام سال نو را در میهمانی عمه‌های خود در دابلین می‌گذراند. تقریباً تمام داستان جویس شرح این میهمانی است. میهمانان با خطوطی کمرنگ ترسیم می‌شوند؛ اما جزئیات میز شام، غذاها، نوشیدنی‌ها، آوازاها، سخنان با دقت نقل می‌شود. وقتی یکی از میهمانان، پس از شام، آوازی قدیمی و غمگین می‌خواند، گابریل متوجه دگرگونی گرتا می‌شود و در چهره‌ی او نشانه‌ی اندوهی ژرف می‌یابد که تلاش در پنهان کردنش دارد. میهمانی به پایان می‌رسد. گابریل و گرتا به هتلی می‌روند. مرد پیش از خواب به اصرار از همسرش می‌پرسد که به چه دلیل آن قطعه‌ی آواز تأثیری چنان شدید بر او داشته است. زن نخست طفره می‌رود و سرانجام به سخن می‌آید. آواز را پسر جوانی به نام مایکل فاری می‌خواند که به او عاشق بود و اکنون سال‌ها از خودکشی او می‌گذرد. زن می‌گرید، مدتی بیدار می‌ماند و عاقبت به خواب می‌رود. اما مرد خوابش نمی‌برد. کشف این راز (هرچند که هنوز به تمامی بر او آشکار نشده است) آزارش می‌دهد. به رابطه‌ی گرتا و پسرک مرده و نیز به رابطه‌ی زن با خودش شك می‌کند. آمیزه‌ای از اندوه (ناشی از فاصله‌ای که با زن دارد) ترحم بر پسرک، حسادت و هراس از مرگ او را می‌آزارد. به کنار پنجره می‌رود. برف

می بارد؛ او خوابزده به برف خیره می شود. «آری روزنامه ها حق داشتند. برف بر تمامی ایرلند می بارد. بر دشتهای ظلمانی مرکزی، بر تپه های بی درخت... و بر آن کلیسای تنهای تپه که مایکل فاری در صحن آن خوابیده است» و بدین سان برف «بر تمامی جهان... بر همه زندگان و مردگان می بارد».

آخرین نماهای فیلم هیوستن تصاویری از دشت های ظلمانی و تپه های ایرلند را نشان می دهد که زیر بارش برف مدفون می شوند. و افزون بر آن تصویری از عمه ی مهربان و پیر گابریل که در میهمانی چون به سلامتی او می نوشند اشک سپاس و اندوه چشمانش را پر می کند. او در این تصویر در بستر مرگ است. به تصاویر شب برفی بازمی گردیم. نه صدای خارجی و نه تصاویر رؤیایی فیلم هیوستن هرگز قادر به ایجاد احساس خواننده ای نیست که در پایان داستان می خواند: «آری روزنامه ها حق داشتند». این گذر کوتاه - تنها يك لحظه - از چنگال آن ترکیب عذاب آور احساسات متناقض و پناه بردن به زندگی هر روزه و اخبار روزنامه ها را نمی توان به یاری تصاویر فیلمی سینمایی نشان داد. اما بزرگترین نویسندگان، جیمز جویس، هم نمی توانست پیرزن را در بستر مرگ چنان تصویر کند که جان هیوستن، که خود گامی با مرگ فاصله نداشت، در واپسین اثرش (و به گمان من شاهکارش) ارائه کرده است: ببینید، این مرگ است.

یادداشت‌ها

- Bakhtin. M, *Problems of Dostoevsk's Poetics*, London, 1973.
- Barthes. R, *L'aventure Sémiologique*, Paris, 1985.
- Blueston. G, *Novels into Films*, California u.p, 1968.
- Bordwell. D, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin u.p, 1985.
- Deleuze. G, *Cinéma 1, L'image- mouvement*, Paris, 1983.
- Deleuze. G, *Cinéma 2, L'image- temps*, Paris, 1985.
- Ellmann. R, *James Joyce*, Oxford. u.p, 1977
- Goudreault. A, *Du Littérature au Filmique*, Paris, 1988.
- Genette. G, *Figures 3*, Paris, 1972.
- Jacobs. L, *The Rise of American Film*, New York, 1939.
- Jakobson. R, *Essais du linguistique générale*, Paris, 1963.
- Mitry. J, *Ésthetique et psychologie du cinéma*, Paris, 1973.
- Panovsky. E, «Style and medium in the Moving pictures»
Critique, 1, 1947.
- Ricoeur. P, *Temps et récit*, vol. 2, Paris, 1984.
- Semolue. Y, *Bresson*, Paris, 1960.
- Todorov. T, *La notion de littérature*, Paris, 1987
- Woolf. V, «The movies and realities» *New Republic*, 68, 1926.

گفتگو با فیلم

اندیشه‌هایی که به متن سپرده می‌شوند همچون رد پای رهگذری هستند بر شن. راست است که ما با دقت به این ردپا مسیر رهگذر را می‌شناسیم، اما برای دانستن این نکته که او در راه چه دیده است، باید از چشم‌های خودمان استفاده کنیم. شوپنهاور

۱

نقد فیلم چیست؟ فراوانی و گوناگونی پاسخ‌ها نمایشگر اهمیت و نیز ابهام گوهری این پرسش است. هر یک از پاسخ‌ها (خواه ارائه‌کننده‌اش آگاه باشد یا نه) استوار است به نظریه‌ای زیبایی‌شناسیک (یا ترکیبی از نظریه‌های متفاوت). هرکس که درباره‌ی فیلمی می‌اندیشد و یا می‌نویسد، در نخستین گام با این پرسش رویارو می‌شود و بیشتر آن را در پرتو پرسش کلیتر «نقد هنری چیست؟» قرار می‌دهد. با این کار احکام و قاعده‌هایی طرح می‌کند که به «سنت‌ها» و نظریه‌های بیش و کم منسجم و دقیقی استوارند، چرا که پیشینه‌ی تلاش اندیشگرانه در شناخت، پژوهش و تدوین قوانین نقادی چند هزار ساله است. نخستین (و هنوز مهمترین) متن نمایانگر این تلاش کتاب نظریه‌ی ادبی (بوطیقا) ارسطوست؛ متنی که حدود دو هزار و چهارصد سال پیش نوشته شده و فقط بخش‌هایی از آن به دست ما رسیده است. نظریه‌ی ادبی (Poetics) یا به بیان کلیتر نظریه‌ی سخن هنری در تمامی اشکالش، به گونه‌ای، استوار به این کتاب ارسطوست.

یاری گرفتن از نظریه‌ی ادبی در مباحث نظری هنر سینما کار ساده‌ای نیست. سود جستن از نظریه‌ی ادبی از همان آغاز راه مانع

بزرگی است که بسیاری از پرسش‌های بنیادین را که در جریان تکامل بحث سر برمی‌آورند، بی‌پاسخ رها می‌کند. از سوی دیگر پافشاری بر نظریه‌های «جافتاده»ی هنری، نقد سینمایی را یکسر دنباله‌روی نقد ادبی و سنت‌های آیین نقادی و نظری نقاشی، موسیقی و... می‌کند، و این نکته نیز دشواری‌های فراوانی را در پی می‌آورد. تأثیر «نقد جدید» که در کشورهای انگلوساکسون پس از نخستین جنگ جهانی در گستره‌ی نقادی ادبی شیوه‌ی چیره‌ی نقادی شد بر نوشته‌های ناقدان برجسته‌ی سینما (کسانی همچون اندروساریس، رابین‌وود، ریچارد راود، اریک رود و...) محدودیتی در کار آنان آفرید که خود نیز سرانجام متوجه آن شدند. در نقد سینمایی گریز از این «دنباله‌روی» هنوز به گونه‌ای کامل ممکن نشده است و روش‌های جدیدی هم که یافت شده‌اند (نشانه‌شناسی فیلم و تحلیل ساختاری در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰؛ و هرمنوتیک در دهه‌ی ۱۹۸۰) همچنان استوار به کارکردهایی هستند که در زمینه‌های دیگر نقادی هنری (به‌ویژه در نقد متون ادبی) یافته‌اند. آگاهی به دشواری‌هایی که این «دنباله‌روی» در پی دارد، در پیدایش مبانی نقادی جدید سینمایی تأثیر بسیار داشته است.

نگارش «نقد فیلم» لزوماً به معنای نظریه‌پردازی نیست. هرچند فراسوی هر نقد فیلم نظریه‌ای (یا ترکیبی از عناصر نظریه‌های گوناگون) نهفته است و در بسیاری از موارد ناقد خود از آن بی‌خبر است. از سوی دیگر نقد هنری در کل، و نقد سینمایی به گونه‌ای خاص، با تاریخ‌نگاری یکی نیست. البته آگاهی بسنده از تاریخ روش‌های بیان و آیین‌ها با ارزش است، و برای ناقد، نظریه‌پرداز یا مؤلف سینمایی سود بسیاری دارد، اما کار ناقد تاریخ‌نویسی و تاریخ‌نگاری نیست. به همین شکل ارائه‌ی «اطلاعات»، توضیح و شرح نکته‌های فنی و ویژه‌ی اثر نیز در شمار وظیفه‌های ناقد نیست.

شاید او در بسیاری از موارد ناگزیر شود که به توضیح و شرح نیز بپردازد و آن را همراه با مباحث اصلی نقدش طرح کند، اما فقدان این «اطلاعات» به هیچ‌رو به این معنا نیست که متن چیزی کم دارد؛ درست به همین شکل ارانه‌ی افراطی این شرح‌ها به معنای اعتبار متن نقد نیست. ارانه‌ی شرح‌ها و توضیح‌های حاشیه‌ای در متن، پیوند دارد با «خواننده‌ای فرضی یا خیالی» که ناقد در زمان نگارش در ذهن خویش می‌آفریند. اگر او درباره‌ی فیلمی می‌نویسد که بیشتر خوانندگان آن را ندیده‌اند، یا سال‌ها از نمایش آن می‌گذرد، ناگزیر از شرح بسیاری نکته‌ها می‌شود. نکته‌هایی که به گمان خواننده‌ای که بخت دیدن فیلم‌ها را - به‌ویژه در گذشته‌ی نزدیک - داشته است، زائد به نظر می‌آید. به هر رو، ناقد موظف به شرح نکته‌های تاریخی، شگرد شناسیک و فنی اثر نیست و نادرست خواهد بود که نقد فیلم را شرح روش‌ها، شگردها و یا «تاریخ» اثر بدانیم. با پیشرفت زندگی فرهنگی، شرح این موارد هم «تخصصی» شده است. حضور تاریخ‌نگاران یا شگردشناسان کارآزموده (و به تازگی گسترش رایانه‌ها) ناقد را از وظیفه‌ی اجباری و حاشیه‌ای «توصیف» رها کرده است، تا بتواند به کار خود یعنی ارانه‌ی تأویلی از اثر بپردازد.

برخلاف آنچه بیشتر (به‌گونه‌ای نادرست) از ناقد انتظار می‌رود، وظیفه‌ی ناقد «آموزشی» نیست. او نقد نمی‌نویسد تا به سینماگران آموزش دهد که چگونه «فیلم بهتری» بسازند؛ هرچند ممکن است که سینماگرانی از نوشته‌هایش سود جویند؛ اما وظیفه و جهت‌گیری اصلی کار ناقد آموزش دادن به کارگردان، هنرپیشه و دیگران نیست. ناقد آموزگار نیست، یعنی وظیفه‌اش آموزش سینماگر یا تماشاگر نیست، هرچند نوشته‌هایش ممکن است مورد استفاده‌ی خواننده‌ای

قرار گیرد تا فیلمی را به گونه‌ای دیگر ببیند و بشناسد، یا به تماشای آثار سینماگری روی آورد و... اما این همه را باید از نتیجه‌های فرعی کار ناقد دانست. هدفش از نوشتن رسیدن به این نتایج نیست و او رفیق مشاور، ناصح و آموزگار هیچ کس به حساب نمی‌آید. مخاطب اصلی ناقد نه سینماگر است و نه تماشاگر، مخاطب او خود فیلم است. ناقد با فیلم گفتگو می‌کند و می‌کوشد تا رازهای نهفته‌ی آن را در جریان مکالمه کشف کند. اگر این گفتگوی درونی و ذهنی را می‌نویسد، پیش از هر چیز به این دلیل است که می‌پندارد در کنش نوشتن ساده‌تر می‌توان گوشه‌های پنهان اثر را کشف کرد. تجربه نسان می‌دهد که ساز و کار و منطق نوشتار چنان است که مکالمه‌ی ذهنی با اثر را آسان می‌کند. نقد می‌تواند به صورت «گفتاری» هم ارائه شود (در کلاس‌های درس، سخنرانی‌ها، گفتگوهای دوستانه و...) اما معمولاً ناقد نخست در تاریکی و خلوت سینما بی‌اعتنا به دیگران مکالمه با اثر را آغاز می‌کند و در همان گام نخست اثر را «شخصی» می‌کند؛ یعنی حضور عینی را به حضور ذهنی تبدیل می‌کند. اکنون فاصله‌ی اثر و ذهن ناقد شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. اثر به سان گونه‌ای «تولید ذهنی» خود او حضور می‌یابد، با همان نزدیکی‌ها و فاصله‌های ویژه‌ی هر تولید ذهنی. می‌توان شکاکانه پرسید: «بسیار خوب، فرض کنیم که ناقد ناگزیر است گفتگوی ذهنی خود با اثر را بنویسد تا بتواند آن را بشناسد و گفتگو را ادامه دهد و... اما چرا آن را منتشر و به اصطلاح «همگانی» می‌کند؟ اگر تماشاگر فیلم یا سینماگر، از نظر ناقد بی‌اهمیت هستند و به هر رو مخاطب او محسوب نمی‌شوند و صرفاً مکالمه‌اش با فیلم را مهم می‌داند، پس چرا نوشته‌اش را منتشر می‌کند و به دست و چشم آن نااهلان می‌سپارد؟» پاسخ این است که گفتگوی هیچ ناقدی با فیلم در حکم «حرف نهایی» یا «کلام آخر» در شناخت آن

اثر نیست. در این گفتگو معنای اصلی و حتی چشم انداز معنانشناسیک اثر به گونه‌ای قطعی و یقینی کشف نمی‌شود. این مکالمه صرفاً لحظه‌ای است از افق دلالت‌های معنایی اثر؛ و تأویل هر ناقد فقط یکی از امکانات تأویل است. مکالمه‌ی کارساز فرهنگی گفتگویی اسب میان تأویل‌کنندگان بسیار که هریک شرح مکالمه‌ی خود با اثر را ارائه کنند. از این نکته‌ی درست که ناقد آموزگار نیست، یا مخاطب اصلی او اثر هنری است نه کسی دیگر، نمی‌توان به این نتیجه‌ی نادرست رسید که نظر دیگران به چشم او بی‌اهمیت است، یا دیگران همه نااهل و ناواردند. مکالمه‌ای که ناقد با اثر آغاز می‌کند، با تأویل‌کنندگان دیگر ادامه می‌یابد، اما همچنان سویه‌ی اصلی و تعیین‌کننده کلامی است که میان او اثر رد و بدل می‌شود. به هر رو، تنها پس از انتشار مکالمه‌های گوناگون با اثر، و در گام بعد با ایجاد گفتگوی آزادانه میان تأویل‌کنندگان می‌توان امید داشت که راه ادراك افق معنانشناسیک اثر گشوده شود. ناگفته پیداست که این مکالمه‌ی فرهنگی وقتی جدی گرفته می‌شود و کارآیی دارد که حقوق شرکت‌کنندگان در آن برابر باشد. آن ناقدی که خود می‌پندارد «حرف آخر» را زده است و کلید شناخت اثر تنها در دست اوست (چنین کسی معمولاً مدعی است که به «روش علمی» مسلح است) حقی برابر با دیگران دارد. این ناقد اگر از نعمت زندگی تا حدودی طولانی برخوردار باشد (البته اگر نعمت باشد) خواهد دید که سرانجام یکی از شرکت‌کنندگان در مکالمه‌ای طولانی بوده است و برخلاف خوش‌پنداری‌های آغازینش که باور داشت معنای اصلی اثر را شناخته است، نقدش در بهترین حالت تنها یکی از تأویل‌های ممکن در سنت مکالمه بوده اسب (اکنون از این نکته بگذریم که مطلق‌گرایی و جزمیت در فراشد شناخت همواره به گونه‌ای منفی به کار می‌آیند). باری اگر ناقد «مسلح به روش علمی»

ما هوشمند باشد، در همان سال‌های زندگیش (که فرض کردیم تا حدودی طولانی است) با شگفتی خواهد دید که بنیان روش علمی کارش درهم ریخته است.

۲

پل ریکور متن را «تب هرگونه سخن در نوشتار» خوانده است. او ریکور، ۱۳۷ از جمله‌ای با ساده‌ترین شکل روایی، تا زمانی طولانی را متن دانسته است. دشواری و کاستی تعریف ریکور آنجا نمایان می‌شود که او متن را به نوشتار تقلیل می‌دهد و میان «تثبیت نوشتاری» و بیان گفتاری سخن تمایز می‌گذارد. نوشتار به معنایی کلی، نظامی در ارتباط انسانی است: نشانه‌هایی گرافیک (بصری - فضایی) که دو یا سه بعدی هستند و پیامی تحلیل‌پذیر را در بر دارند. ژاک دریدا در نخستین آثارش نشان داده است که نوشتار نظام علامت‌هایی است که نه فضایی (مکانی) هستند و نه زمانمند، بل به کارکرد ذهن و خاطره مرتبط می‌شوند و سرچشمه‌ی حس به حساب می‌آیند مفهوم دریدا. «علامت» بدین سان تمایزی را از میان می‌برد که میان «انگاره‌های تصویری - گرافیک» و «نشانه‌های آوایی» ساخته شده است؛ و معمولاً براساس این تمایز است که همگان نوشتار و گفتار را در دو پله‌ی متفاوت در پایگانی فرضی جای می‌دهند. دریدا در نقد به کلود لوی استروس که معتقد است «شماری از جامعه‌های به اصطلاح ابتدایی فاقد نوشتارند»، تأکید کرد که نوشتار با خط یکی نیست و دستگاه علائم گرافیک معنایی گسترده‌تر از خط دارد. توتم‌های اقوام به اصطلاح «ابتدایی» گونه‌ای نوشتارند. تصاویری که افراد این اقوام ترسیم می‌کنند، یا سیمایچه‌هایی که بر چهره می‌زنند، یا رنگ‌هایی که در انواع تن‌پوش‌های خود به کار می‌برند، و حتی شمار زیادی از حرکات و رسم‌ها و مناسک آیینی آنان (اشکال

تصویری - فضایی که می‌آفرینند و پیش از هر چیز زاده‌ی ذهن و خاطره‌اند) نوشتار است.

اکنون به تعریف پل ریکور از متن بازگردیم. حتی اگر مفهوم گسترده‌ی نوشتار را هم در این تعریف وارد کنیم (که به هر رو مورد نظر ریکور نیست) باز هم تعریف او تحدید مفهوم متن است. زیرا هنوز دربند تمایز گفتار / نوشتار باقی است. بنا به این تعریف قطعه‌ای موسیقی، هنگامی که شنیده می‌شود متن نیست و زمانی که نوشته می‌شود (اشکال گوناگون ثبت علامت‌های آوایی و صوتی، به‌ویژه نگارش نت‌ها به قاعده‌ی خطوط حامل، و کاربرد نشانه‌های نت‌نویسی چون کلیدها، شماره‌ها و...) متن است. یا شعری از ریلکه چون با آوا ادا می‌شود (به اصطلاح «دکلمه» می‌شود) متن نیست و هنگامی که در کتابی نوشته یا خوانده می‌شود متن است. یا فیلم خاموش متن است و فیلم گویا متن نیست. به بیان دیگر تعریف ریکور استوار به پایگانی است که در آن گفتار از نوشتار برتر دانسته می‌شود، و چون حضور بی‌میانجی امکانپذیر نباشد به «متن» نیاز می‌افتد. این «آوامحوری» بنیان فلسفی خود را در «متافیزیک حضور» و «کلام محوری» می‌یابد. یعنی چنین فرض می‌شود که در مکالمه‌ی آوایی معنا حاضر است (چون مکالمه‌کنندگان زنده به گونه‌ای مستقیم پیش روی همدیگر حاضرند) و در مکالمه‌ی نوشتاری (مکالمه میان خواننده و متن) معنا پنهان است. اما دریدا نشان داده است که در گفتار نیز همچون نوشتار معنا حاضر نیست و ایجاد پایگانی (سلسله مراتبی) که در آن گفتار بر نوشتار برتری داشته باشد، ریشه در سنت نادرست متافیزیک غربی در ایجاد «تقابل‌های دوگانه» دارد.

اکنون اگر از این دیدگاه «کلام محور» فراتر رویم، می‌توانیم تعریف ریکور را به گونه‌ای دقیقتر ارائه کنیم: «ثبت هرگونه سخن در

نظام نوشتاری (و فضایی - دیدنی یا گرافیک) و آوایی، متن است». بدین سان فیلمی سینمایی، همچون پرده‌ای نقاشی، یا قطعه‌ای موسیقی، یا نوشتاری علمی، يك متن محسوب می‌شود. و مقصود از «خواندن» این متن، نه معنای آشنای خواندن نوشتار، بل کش دریافت متن از سوی مخاطب در کلیترین شکل آن است.

۳

مؤلف اثری علمی می‌کوشد تا معنا یا معناهای خاصی را در نوشته‌اش بگنجانند. نیت، اراده و قصد آگاهانه‌اش طرح این معنا یا معناهای خاص و فهماندن آن به مخاطب، به ساده‌ترین روش بیان و از نزدیکترین راه ممکن است. دانشمند تلاش می‌کند تا ابزاری را به کار گیرد که این معناهای ویژه را صریح و رها از هرگونه ابهام معنایی به مخاطبش منتقل کند. هرچند میان نشانه‌ای نوشتاری در علم شیمی و عنصر واقعی شیمیایی در جهان طبیعی فاصله هست (و نیز میان آن نشانه و تصور ذهنی ما از عنصر) اما مؤلف مقاله یا کتابی در علم شیمی می‌داند که در به کار بردن فرمولی شیمیایی، نشانه جدا از آن فاصله کارایی دارد. یعنی دلالت نشانه در علم شیمی زود و آسان شناخته می‌شود. آرمان سخن علمی رسیدن به قطعیت و ایقان است و به «تك معنایی». گزاره‌ای علمی باید تنها يك معنا بدهد، جدا از اینکه آن معنا حقیقت داشته باشد یا نه. در زبان علم استعاره و مجازهای بیان مطروند. آیا سخن علمی به آشکارگی، قطعیت و تك معنایی دست یافته است؟ یا اساساً امکان دستیابی به آن‌ها را دارد؟ اینجا بحث و جدلهایی را که در این مورد مطرح شده‌اند ناگزیر رها می‌کنم. تنها یادآوری و تأکید بر این نکته ضروری است که آرمان سخن علمی رسیدن به قطعیت است و دانشمند هدف خود را دستیابی به زبانی می‌داند پیراسته از هرگونه ابهام معنایی.

اما سخن زیبایی‌شناسیک را با این آرمان سر و کاری نیست. آفرینش اثری هنری فراشدی صرفاً ارادی و آگاهانه نیست. سینماگر حتی آنجا که قصد دارد معنایی خاص را در اثرش مطرح کند، ناخودآگاه معنای دیگری می‌آفریند یا همراه با معنای مورد نظرش، معنای یکسر تازه‌ای ارائه می‌کند. او از این معانی جدید در زمان آفرینش هنری، آگاهی چندانی نداشت و به هررو نیب او طرح این‌ها نبود. زبانی که سینماگر به کار می‌گیرد در گوهر خود زبان ابهام و وجود «معنای چندگانه»، استعاری و مجازی است. فیلم همچون متنی زیبایی‌شناسیک معنایی یقینی ندارد. بسیاری از فیلم‌های برجسته‌ی «تاریخ سینما» معنای گوناگون و حتی متضادی دارند. طرح بسیاری از آنان این ابهام معنایی را باز می‌تابد: همچون اتاقک دکتر کالیگاری روبرت وینه، سولاریس و ایثار آندری تارکوفسکی، سال گذشته در مارین باد آلن رنه، ماجرا میکل آنجلو آنتونیونی، راشومون آکیرا کوروساوا و... دیوید بوردول نشان داده‌اس که دستکم چهار تأویل یکسر متفاوت می‌توان از فیلم جادوگر شهر زمرد ویکتور فلمینگ ارائه کرد. حتی سینماگرانی که در زمان ساختن فیلم‌ها، براساس نقشه‌ای یکسر حساب شده کار می‌کردند، و در پی ایجاد «تصاویری استیلیزه» بودند (آلفرد هیچکاک) بارها به این نکته اعتراف کرده‌اند که نتیجه‌ی کار (از دیدگاه معناشناسیک و از سویه‌های دیگر) برخلاف انتظار آغازین آنان شکل گرفته است. از پول و زن نازنین برسون می‌توان تأویل‌های متفاوت یافت. به عنوان مثال تأویل‌های اجتماعی، تأویل‌های متافیزیکی (به دلیل نیافتن عنوانی بهتر این اصطلاح را به کار برده‌ام) و... تلاش برای اثبات این که تنها یکی از این تأویل‌ها درست است کاری بیهوده خواهد بود.

مجازهای بیان و انواع کنایه با ابهام معنایی اثر هنری رابطه دارند

و از این رو کاربردشان گریزناپذیر است. در آفرینش و نیز در نقد و بررسی هر شکلی از متنی زیبایی‌شناسیک (و در آن میان متن سینمایی) آگاهی از «نظریه‌ی بیان» و اشکال کاربرد مجازها و زبان کنایی ضرورت تام دارد. از همان نخستین گام اثر هنری «جهان متن» یا «واقعیت دوم» را می‌آفریند. جهانی که پاری برگزیده از جهان طبیعی و پدیداری نیست، بل در گوهر خود با آن تفاوت دارد. مفهوم ارسطویی تقلید از جهان عینی و پدیداری نه بازسازی این جهان، بل آفرینش دنیایی تازه است. گوهر هنر ایجاد فاصله با واقعیت خارجی است. سخن هنری نظامی از رمزگان و نشانه‌های جدید است که دلالت‌هایی تازه‌تر (و فراتر) از دلالت‌های نشانه‌شناسیک آشنای جهان پدیداری دارد.

فیلم همچون اثری هنری معنایی قطعی، یکه و نهایی ندارد. اگر همچون دریدا بخواهیم ثابت کنیم که معنا هرگز حاضر نیست و هرگونه سخن (و سخن علمی نیز) «زبان‌گونه» است و براساس فاصله با مدلول‌ها شکل گرفته اسب و معنایی یکتا ندارد؛ و باز در پی اثبات این نکته باشیم که باور به حضور معنا «متافیزیک حضور» است، آنگاه سخن و اثر هنری نخستین و بهترین مثالی است که خواهیم یافت. حتی اگر احکام شالوده‌شکنی را در آغاز نادرست، افراطی و کلی به حساب آوریم، باز در بحث از سخن هنری بارها ناگزیر می‌شویم که به درستی و کارآیی آن‌ها اعتراف کنیم؛ زیرا در این سخن بنیان کارآگاهانه بر فاصله‌ی با معناست. حتی رآلیست‌ها و ناتورالیست‌ها نیز هنگامی که به آفرینش «جهان روایت و داستان» دست می‌یازند، از واقعیت فاصله می‌گیرند و بی‌آنکه بدانند یا بخواهند حضور خودبخودی معنا را منکر می‌شوند.

این پندار که اثر هنری معنا یا معناهای قطعی، یقینی و قطعی دارد،

با باور بسیاری از نظریه‌پردازان به «اصالت نیت مؤلف» همخوان است. به گمان آنان معنای اصلی و نهایی هر اثر هنری همان معنایی است که مؤلف در زمان آفرینش اثر در سر داشته است. از این رو، آنان معتقدند که درباره‌ی معنای متونی که مؤلف آن‌ها ناشناخته است یا «متون مقدس» که به گفته‌ی شلایر ماخر «نیت مؤلف والای آن‌ها را نمی‌توان حتی به گمان آورد» هرگز به یقین و قطعیت نخواهیم رسید. جدا از این متون، کار نظریه‌ی هنری به دسب آوردن دلایل قاطع و یقینی اسب که نیت مؤلف را در آفرینش هر متن آشکار کند. بدین سان شناخت تاریخی، زندگینامه‌ای و روانشناسیک «موقعیت نگارش متن» اهمیت می‌یابد و هدف نقادی این می‌شود که «نیت مؤلف را، حتی آنجا که بر خود او نیز پوشیده اسب، دریابیم». این نظر که معنای اثر چیزی نیست جز آنچه مؤلف اثر خواسته است، بارها از سوی نظریه‌پردازان و فیلسوفان - به گونه‌های متفاوت - مطرح شد، اما در پایان سده‌ی نوزدهم ویلهلم ديلتای وظیفه‌ی دفاع نظری از آن را به عهده گرفت. یکی از دو شاخه‌ی اصلی هرمنوتیک که معمولاً آن را «شاخه‌ی کلاسیک» می‌خوانند، پس از ديلتای این بنیان نظری را پذیرفت و تکامل داد. در دوران نزدیکتر به ما، کتاب اعتبار تأویل نوشته‌ی اریک. د. هرش نمونه‌ای از تدقیق مباحث این دیدگاه محسوب می‌شود.

نظریه‌های جدید زیبایی‌شناسیک، به‌ویژه پس از قدرت گرفتن نقادی نو در کشورهای انگلوساکسون از یکسو، و تأثیر عقاید فرمالیست‌های روسی بر ساختارگرایان از سوی دیگر، نظریه‌ی شاخه‌ی «هرمنوتیک کلاسیک» را نمی‌پذیرند. از این رو، در این سده مباحث تازه‌ای در هرمنوتیک مطرح شده است که هرچند تا حدودی ریشه در اندیشه‌ی شلایر ماخر دارد، اما پیدایش آن، به گونه‌ای کامل و آگاهانه به آثار مارتین هیدگر باز می‌گردد. براساس نظریه‌ی

هرمنوتیک مدرن، هرگونه متن (و به گونه‌ای خاص متون زیبایی‌شناسیک) معانی نهایی و یقینی ندارند.

اکنون به نکته‌ی اصلی بحث خود یعنی فیلم بازگردیم. حتی اگر مؤلف فیلمی آگاهانه تلاش کرده باشد تا معنا یا معناهای ویژه‌ای را در فیلم طرح کند، از آنجا که آفرینش هنری فراشدی ناخودآگاه اسب و نیز ابزار بیان هنری (در وجه کلی آن: زبان) در گوهر خود سازنده‌ی ابهام معنایی است، هر فیلم چیزهایی می‌گوید که گفته‌ی سازنده‌اش نیست و چه‌بسا مخالف حتی متضاد با ایده‌ها و اندیشه‌های سینماگر باشد. نیت سینماگر هرچه باشد در شکل فیلم نمایان و لحظه‌ای از آن می‌شود. نظریه‌ی هرمنوتیک کلاسیک کار پژوهش معناشناسیک هر فیلم را به اصطلاح «تعلیق به محال» می‌کند، زیرا هرگز نمی‌توان به کلیت کارکردهای ذهن سینماگر در زمان آفرینش پی برد. بسیاری از جنبه‌های فیلم و اساساً کلیت کارکرد ذهن، بر خود سینماگر نیز پوشیده است؛ و نکته‌ی مهم اینجا سب که اثر هنری محصول و یا بازتاب آن سویی پنهان و پوشیده است. دایره‌ی معنایی هر فیلم امکانی است که در تأویل تماشاگر نهفته است. یعنی هر تأویل یکی از «امکانات معنایی فیلم» است و صرفاً از راه مکالمه میان تماشاگران می‌توان افق معنایی اثر را شناخت. به این اعتبار «اختلاف در تأویل‌ها» نه تنها مشکل ساز نیست بل در فراشد شناخت افق معنایی هر فیلم نکته‌ای است چاره‌ساز و ناگزیر. از دیدگاه «هرمنوتیک مدرن» واقعیت ساخته‌ی زبان و تأویل‌هاست. نیچه که می‌گفت «حقایق در خود وجود ندارند» به افسون و نیرنگ خرد اشاره می‌کرد که تأویل یا تأویل‌هایی را به جای واقعیت معرفی می‌کند. پرسش درست خواهان پاسخی قطعی و نهایی نیست، صرفاً امکان ایجاد سلسله‌ای از پرسش‌های جدید است.

مکالمه به معنای رد و بدل فوری و بی‌میانجی اندیشه‌هاست. چنین مبادله‌ای میان سینماگر و تماشاگر وجود ندارد. سینماگر به پرسش‌های تماشاگر پاسخ نمی‌دهد، و به‌راستی از آن‌ها بی‌خبر است. تماشاگر در زمان آفرینش فیلم غایب است و سینماگر در زمان کنش دریافت آن حضور ندارد. فیلم به مثابه متن همواره پنهانکار است. تماشاگر با فیلم گفتگو می‌کند و نه با کسی یا چیزی دیگر. او از راه ساختن داستان فیلم (براساس طرحی که در فیلم ارائه شده است) آفریننده‌ی سویی روایی است و از راه کشف یا ساختن دلالت‌های معنایی «اثر را کامل می‌کند». اگر آفریننده‌ی فیلم زنده باشد و تماشاگر او را به گونه‌ای مستقیم رویارو ببیند و از او مثلاً درباره‌ی فیلمی که ساخته است بپرسد، به فاصله‌ای که میان این آدم زنده و آن موجود فرضی که در زمان دیدن فیلم در ذهن خویش تصویر کرده بود آگاه می‌شود (و معمولاً یک‌ه می‌خورد و ناامید می‌شود). مهم‌تر از این، تماشاگر درمی‌یابد که پاسخ‌های واقعی را باید از فیلم گرفت و نه از سینماگر. پل ریکور می‌گوید که خواندن کتاب به این معناست که نویسنده‌اش را مرده‌ای فرض کنیم، تنها در این حالت مناسب‌ترین ما با کتاب کامل خواهد شد. مؤلف دیگر توانایی پاسخ گفتن ندارد و پندار ما که پاسخ‌ها را باید از او طلب کنیم، از میان می‌رود. آنگاه متن وظیفه‌ی پیشبرد مکالمه را به عهده خواهد گرفت.

غیاب سینماگر در زمانی که تماشاگر فیلم را تأویل می‌کند، میان دلالت‌های معنایی نشانه‌ها و مفاهیم ذهن سینماگر و نشانه‌ها و مفاهیم ذهن تماشاگر فاصله می‌اندازد. هر متن نظام دلالت‌های معنایی خاصی را برای مؤلف دارد و نظام دلالت‌های معنایی ویژه‌ای را برای هر هر مخاطب. هرگونه سخن هر بار که در پیکر متن ارائه می‌شود دلالت خاصی دارد و نیز هر بار که دریافت می‌شود، ارجاع و دلالت تازه‌ای دارد. دریافت متن (خواندن، شنیدن، یا دیدن) ایجاد

سخن تازه‌ای است که به جای سخن مؤلف به کار می‌رود. شناخت شخصی از نظام دلالت‌ها تأویل متن است. ایجاد مناسبت میان هر اثر با متنی دیگر - آنچه نظام مناسبات «بینامتنی» خوانده می‌شود - در حکم ساختن نظام دلالت‌های معنایی کاملاً شخصی مخاطب است. این ارتباط درونی متون از یکسو سازنده‌ی مفاهیم کلی ادبیات، سینما، نقاشی، موسیقی و... است، و از سوی دیگر سازنده‌ی دوره‌های تاریخ هنر، یا «جهان»های خاص. به دلیل این مناسبات است که از «جهان یونانی»، یا «جهان بیزانس» یا «جهان رنسانس» یاد می‌کنیم.

مناسبات بینامتنی در سینما، در آشکارترین سویه‌اش رابطه‌ی میان فیلمی مشخص است با فیلم مشخص دیگری. همچون مناسبت میان فیلم وودی آلن دوباره اون قطعه‌رو بزن سام با فیلم مایکل کورتیز کازابلانکا. در این مثال وودی آلن خود خواسته است که آثارش با ارجاع به متنی دیگر دریاف (مطرح و شناخته) شود و این خواست او حتی در نام فیلم نیز آشکار است. مثال ادبی مشهوری که به سرعت به ذهن می‌آید یولیسیس جیمز جویس است که اشاره‌ای است به ادیسه‌ی هومر. در مواردی مؤلف به هر دلیل، این مناسبت بینامتنی را پنهان می‌کند؛ گاه مناسبت در طرح روایی است، گاه در ساختار و شیوه‌ی پرداخت؛ و گاه به گونه‌ای هنرمندانه لحظه‌ای از يك فیلم، بنیان فیلمی دیگر می‌شود... به هر رو نکته‌ی دشوار اینجاست که مخاطب هر اثر هنری نیز خود مناسبتی میان متون گوناگون می‌سازد (که چه بسا آفرینندگان آن متون از این مناسبت یکسر بی‌خبر بوده‌اند). در بسیاری موارد تماشاگران این مناسبت بینامتنی را از راه کاربردهای همانند کدها (به‌ویژه در يك ژانر) می‌یابند. یعنی بسیاری از فیلم‌های وسترن را به یکدیگر مرتبط می‌کنند، یا همانندی‌هایی میان ملودرام‌ها یا موزیکال‌ها می‌یابند. گاه

فیلم‌ها به دلیل موقعیت‌های (و به‌ویژه گفتار) مشابه همانندی‌هایی می‌یابند، همچون مثال: همانندی ملاقات زن و مرد فیلم‌های پاریس تگزاس ویم وندرس، جانی گیتار نیکلاس ری و قطار سریع‌السیر شانگهای فون اشترنبرگ. افزون بر این، هر مخاطب در تأویل اثری هنری آن را به رخدادهای شخصی زندگیش، یا متون مورد علاقه‌اش، یا رخدادهای تاریخی یا... مرتبط می‌کند و جهان دلالت‌های معنایی شخصی و خاص خود را می‌آفریند؛ و این همان مفهوم شخصی کردن اثر در زمان تأویل است، مفهومی که در همان گام نخست به گستره‌ی روانشناسی فردی وارد می‌شود و نظریه‌ی هنری قادر به تدوین ساز و کار و روشن کردن قاعده‌هایش نیست.

در زبان‌شناسی جمله را کوچکترین و ساده‌ترین واحد سخن به حساب می‌آورند و کارکرد ارجاعی زبان را در جمله می‌یابند. نیت گوینده و رویکردش به واقعیت، نخست در جمله تحقق می‌یابد. کارکرد ارجاعی زبان فاصله‌ی میان دال و مدلول را می‌پوشاند. به بیان بهتر اهمیت آن فاصله را منکر می‌شود. شنیدن و خواندن جمله به آن اینجا و اکنون (مکان و زمان کنش دریافت) معنا می‌دهد. یعنی شنونده یا خواننده جمله را تحقق می‌بخشد. جمله در جهان دلالت‌های معنایی تازه‌ای قرار می‌گیرد و به فاعل یا سوژه‌ی تازه‌ای تعلق می‌گیرد. شنونده و خواننده جمله را در این جهان تازه معنا، یا به بیان دیگر تأویل می‌کنند. حتی اگر همچون هامپتی دامپتی در آلیس در سرزمین شگفتی‌ها بگوییم: «وقتی من واژه‌ای را به کار می‌برم همان معنایی را می‌دهد که من خواسته‌ام، نه کمتر، نه بیشتر.» باید بپذیریم که شنونده نیز آزاد است تا همان معنایی را از واژه‌ی هامپتی دامپتی درك کند که خود خواسته است، نه کمتر، نه بیشتر. و از این تفاوت میان معنای مورد نظر گوینده و معناهای فراوانی که

شنوندگان تحقق می‌دهند «افق دلالت‌های معنایی» پدید می‌آید. از این‌روست که «اختلاف در تأویل‌ها» ضروری و مهم است. باری، دریافت فیلم به چیزی همچون مکالمه بدل می‌شود: مکالمه‌ای میان تماشاگر و فیلم. بدین‌سان فیلم که تا لحظه‌ی دیدنش ساحت نشانه‌شناسیک داشت، از لحظه‌ی دیدن به بعد ساحت معناشناسیک می‌یابد.

۴

از دیدگاه تاریخی هر متن در دو افق معنایی متفاوت جای می‌گیرد. یکی افق روزگار پدید آمدنش و دیگری افق روزگاری که در آن دریافت می‌شود. دلالت‌های معنایی شکوفه‌های پژمرده‌ی گریف در ایام سینمای خاموش، با دلالت‌های معنایی آن در دوران ما متفاوت است. به همین شکل دیدن فیلمی از اریک رومر در یک روزگار، اما در دو افق دلالت‌های معنایی - فرهنگی متفاوت یکسان نخواهد بود. تازه‌ترین مباحث هرمنوتیک عنوان «زیبایی‌شناسی دریافت» دارد، و به‌ویژه در آلمان طرح شده و به نام «مکتب کنستانس» مشهور شده است. آثار پیشروان این مکتب (به‌ویژه ولفگانگ آیزر، و هانس روبر یاس) بر دو نکته‌ی مهم متمرکز شده است: فراشد «خواندن» (به‌معنای جامع یعنی رویارویی با متن و دریافت آن) و چگونگی مکالمه میان دو افق فرهنگی متفاوت.

یاس.
آیزر

زمانی کالینگوود فیلسوف انگلیسی گفته بود: «صرفاً زمانی می‌توانیم متنی را بشناسیم که از پرسش‌هایی باخبر شده باشیم که قرار است متن به آن‌ها پاسخ دهد». این پرسش‌ها همه در متن وجود دارند، گاه آشکار، گاه نهان و جذابیت خواندن هر متن را می‌سازند. اما باید دانست که این پرسش‌ها دیگر در زمینه‌ی آغازین خود، یعنی در افق معنایی روزگار پدید آمدن متن مطرح نمی‌شوند، بل در زمانه‌ی

خواندن متن (همزمان با روزگار دریافت‌کننده‌ی متن) حضور می‌یابند. پرسشی که از نظر صوری واحد است در دوزمانه‌ی متفاوت پاسخ‌های گوناگون و حتی متضاد خواهد یافت. به بیان دیگر معناهای گوناگون و گاه متضاد می‌یابد. گادامر می‌گوید: «شناخت، فراشد درهم شدن این افق‌هایی است که در آغاز به نظر می‌رسد که از یکدیگر مستقل هستند». ما دلالت‌های معنایی اثری از روزگاری دیگر (متعلق به فرهنگی دیگر و نظام دلالت‌هایی متفاوت) را امروزی می‌کنیم. آثار کلاسیک وقتی امروز دریافت می‌شوند، معنایی امروزی می‌یابند.

گادامر، ۲۷۲

هر اثر کلاسیک که امروز دریافت می‌شود، برای این روزگار پرسش‌هایی مطرح می‌کند، و انتظار پاسخ‌هایی از خواننده دارد. گاه این کنش چنان کامل است که به نظر می‌آید آن متن اساساً برای امروز نوشته شده است. پس مکالمه‌ی راستین میان دو افق معنایی آغاز می‌شود. ایلپاد برای رمانتیک‌های آلمانی معنایی داشت، برای گوته معنایی دیگر و برای اندیشگر امروزی معنایی متفاوت. در یک افق فرهنگی بازگشت کوتاه مدت هکتور به شهر و دیدارش با اندروماک زیباترین لحظه‌های حماسه‌ی هومر است، و در افق فرهنگی دیگری شرح دقیقی که هومر از هر یک از قتل‌ها می‌دهد بهترین دقایق حماسه‌ی هومر است. گوته ایلپاد را پیش از هر چیز اثری تغزلی می‌داند و سرجو لئونه آن را «نخستین فیلم وسترن» می‌خواند. گاه دو روایت متفاوت از داستانی ارائه می‌شود که یکی به افق دلالت‌های معنایی - فرهنگی روزگار دریافت متن نزدیکتر است.

مکالمه‌ی مخاطب با اثر در حکم جلوه‌ای از مکالمه‌ی دو افق معنایی گوناگون است. همانطور که مکالمه میان تأویل‌کنندگان سازنده‌ی جهان متن است، مکالمه‌ی تاریخی - فرهنگی میان

افق‌های متفاوت سازنده‌ی سنت اسب. از این حکم نتیجه‌ی مهمی به‌دست می‌آید. تکامل هنری برخلاف نظر فرمالیست‌های روسی جایگزینی عناصر تازه به جای عناصر کهنه نیست. مکالمه‌ی دو افق بدین معناسب که کهنه از میان نمی‌رود؛ هر اثر هنری راه‌حل‌های ممکن است برای مسأله‌های کهن. به همین شکل می‌توان گفت که هر تأویل به‌گونه‌ای نسبی (برای زمانی خاص در پیوند با دورانی تاریخی) درست اسب؛ اما هیچ تأویل به گونه‌ای قطعی و مطلق درست نیست. دریافت متن یعنی درهم شدن دو افق معنایی متفاوت.

۵

مکالمه با کسی درباره‌ی خود اوراستی که کار دشواری اسب. هرگاه کلام از مرز «خود او» بگذرد و به مشخصه‌های فرهنگی یا تاریخی وجودش برسد کار ساده‌تر می‌شود. اما وقتی «به خود او» باز می‌گردد، دشواری‌های فراوان سر برمی‌آورند. هرکس در اندیشیدن و سخن گفتن از خویشتن درگیر قید و بندها رفتار می‌کند و مخاطبش ناگزیر از رعایت دق‌ها و ملاحظه‌های خاص می‌شود. از سوی دیگر، بر هیچ کس چیزی پوشیده‌تر از خود او نیست. وقتی می‌کوشیم لحظه‌ای پنهان از وجود خویش را بشناسیم کارکرد «ناآگاهی» را می‌جویم و این جستاری است دشوار و در مواردی ناممکن. مکالمه با فیلم از این احکام جدا نیست. کشف افق فرهنگی و اجتماعی يك فیلم چندان دشوار نیست. در این موارد دانسته‌های تماشاگر به یاری او می‌آید و نیاز چندان‌ی به نظریه‌ی هنری احساس نمی‌شود. اما یافتن آن عنصری که گوهر فیلم را شکل می‌دهد نیازمند نظریه‌ی هنری است. یعنی برای شناخت عنصری که فیلمی را از نوار تصاویر متحرك بدل به اثری سینمایی می‌کند، جمله یا سخنی عادی را به متنی ادبی تبدیل می‌کند، عبارتی آهنگین را عبارتی موسیقایی

می‌سازد، عنصری که رومن یا کوبسن و فرمالیست‌های روسی آن را «ادبیت» نامیده‌اند، نیازمند نظریه‌ی هنری هستیم. یافتن پاره‌های پنهان وجودی و راز نهفته‌ی فیلم دشوار است و گریز به علوم، علوم انسانی و فلسفه، چندان سودی ندارد. پیشاپیش باید دانست و پذیرفت که سرانجام چیزهایی را نمی‌توان شناخت، و فیلم به مثابه اثری هنری در گوهر خود پنهانکار است و راز در بسیاری موارد، حتی بر سینماگر مؤلفش نیز آشکار نشده است.

مکالمه با کسی که او را دوست نداریم دشوار است؛ به‌ویژه که موضوع مکالمه «خود او» باشد و ما هم بخواهیم، یا بکوشیم، که صادق باشیم. مکالمه با آن فیلم که دوستش نداریم، نه اینکه ناممکن باشد، اما چندان بهره‌ای به بار نمی‌آورد. در نهایت از قاعده‌های بیرونی (و عینی) یاری می‌گیریم تا دریابیم که چرا دوستش نداریم و موفق به کشف رازهای نهانش نمی‌شویم. شاید به همین دلیل وندرس با خود عهد کرده بود که هرگز درباره‌ی فیلم‌هایی که دوست ندارد ننویسد، و باز شاید به همین دلیل «نقدهای به‌یادماندنی» و «تأثیرگذار» آنهاوند که ناقد اثر را دوست داشته است و از سر عشق نوشته است. این نکته که چرا کسی فیلمی را دوست دارد، خود موردی یکسر آشکار و روشن نیست. او تا حدودی می‌تواند مرزهای گستره‌ای را ترسیم کند که فیلم‌های مورد علاقه‌اش را دربر می‌گیرد. سنت‌ها و مکتب‌هایی که این آثار به آن‌ها - به‌شکلی - وابسته‌اند، انواع بیان هنری مورد علاقه‌اش و... تا حدودی قابل شناخت است، اما مرزهای واقعی عشق را که نمی‌شود تعیین کرد. همواره عناصری از ناخودآگاه در کارند و به این مرزها شکل می‌دهند. دلبستگی‌ها، خاطره‌ها، پیوندهای درونی و بسیاری موارد دیگر کسی را دلبسته‌ی اثری هنری می‌کنند که گاه با نظام خردمندانه‌ای که بدان باور دارد - یا خود ساخته است - ناخواناست. بارها دلبستگی پرشوری که

ناقدی برجسته به فیلمی سبب‌مایه و حتی مبتذل ابراز می‌کند، دیگران را به شگفتی می‌آورد. گاه - جدا از هرگونه داوری ارزشی - فیلم مورد بحث او، خیلی ساده، در تعارض با احکامی قرار می‌گیرد که پیشتر از آن‌ها دفاع می‌کرد، یا هنوز هم آن‌ها را می‌پذیرد. زمانی که کسی مکالمه با فیلمی را آغاز می‌کند، پیشاپیش باید شرطی را بپذیرد که بدون آن هرگونه مکالمه ناممکن می‌شود: نیت، اراده و قصد او یگانه مورد تعیین‌کننده‌ی نتیجه نیست. موضوع کلام بارها از مرزهایی که او تعیین می‌کند فراتر می‌رود و باید آماده و پذیرای خطر باشد. این نکته در نخستین نگاه چندان مهم نمی‌نماید و درست به همین دلیل که ساده و پیش‌پا افتاده دانسته می‌شود، از یاد می‌رود. اما هرکس که تجربه‌ی چنین مکالمه‌ای را داشته باشد می‌داند که این، یکی از مهمترین نکته‌هاست.

تی. اس. الیوت که هم شاعر و نمایشنامه‌نویس برجسته‌ای بود و هم ناقدی سرشناس، به سال ۱۹۶۱ نوشت: «نقد ادبی، کنش متمایز و برجسته‌ی ذهنی متمدن اسب». اما، شهرت الیوت بیشتر نتیجه‌ی شعرها و نمایشنامه‌های اوست. هنوز هم شهرتش به عنوان یک ناقد در پرتو اعتبار آثارش در زمینه‌ی «ادبیات آفریننده» قرار دارد. همخوان با برداشتی قدیمی، کار ناقد هنری - هرچه هم درخشان و نبوغ‌آمیز باشد - در گستره‌ی «ادبیات آفریننده» جای نمی‌گیرد. بنا به این برداشت، ناقد کسی است که درباره‌ی آثار دیگران می‌نویسد و خود چیزی «نمی‌آفریند». هنوز هم، اگر نقدی را که موضوعش اثری هنری است، کاری هنری و آفریننده بخوانیم، حکم ما شگفتی‌آفرین است. اما نوشته‌های والتر بنیامین درباره‌ی کافکا، گوته و بودلر خود آثاری ادبی و درخشان هستند، هرچند که موضوع آن‌ها در گام نخست نه جهان عینی، بل متون ادبی است. ادعای

اینکه آثار رولان بارت در شمار «متون ادبی و آفریننده» قرار دارند، به هیچ‌رو گزافه نمی‌نماید. ارسطو ثابت کرد که تقلید زیبایی‌شناسانه از واقعیت، بازسازی ساده‌ی آن نیست، بل در حکم آفرینش واقعیتی تازه است. به همین شکل می‌توان گفت که نقد نیز واقعیت متنی هنری را بازسازی نمی‌کند و پیچیدگی‌های آن را توضیح نمی‌دهد (و یا ساده نمی‌کند) بل خود سازنده‌ی «جهان معنایی تازه‌ای» به حساب می‌آید. نقد رایین‌وود بر فیلم سرگیجه آلفرد هیچکاک، این فیلم و سازنده‌اش را به ما «معرفی» نمی‌کند، برعکس، سرگیجه است که رایین‌وود را به ما می‌شناساند. با خواندن نقد رایین‌وود با تأویلی یکسر شخصی آشنا می‌شویم که بهانه‌ی پیدایش آن فیلم هیچکاک است، اما جهانی تازه را آشکار می‌کند. پس، با صراحت بگوییم که نقد خوب، اثری هنری است.

وود، ۱۱۲ - ۱۱۳

نقد بیش از شرح و توصیف فیلم است و کارکردش در یاری به شناخت دشواری‌های فیلم (و بیشتر دشواری‌های فنی آن) محدود نمی‌شود. هر تأویل لحظه‌ای از زندگی معناشناسیک فیلم است. بی‌شک روش‌هایی «علمی» وجود دارند که در شناخت عینی اثر سودمندند. شماری از دشواری‌های فیلم را به یاری شگردشناسی و تاریخ فن‌آوری سینما می‌توان شناخت، همانطور که به یاری فن‌آوری جدید می‌توانیم دریابیم که مثلاً پرده‌ای نقاشی کار لئوناردو داوینچی هست یا نه، یا به یاری روش‌های زبان‌شناسی (و به ویژه آواشناسی) می‌توانیم روشن کنیم که متنی ادبی به شاعر یا نویسنده‌ای تعلق دارد یا نه. حتی می‌توانیم، تا آنجا پیش رویم که به یاری روش‌های زبان‌شناسی، «اسلوب‌شناسی»، و ادبیات تطبیقی دلالت‌های معنایی اثری را بررسی کنیم، اما این همه چیزی جز معرفی اثر، یعنی بررسی و شرح مشخصه‌های ظاهری آن نیست، راهی به درون اثر نمی‌گشاید و مکالمه‌ای با اثر آغاز نمی‌کند. نقد

هنری فراتر از این همه می‌رود: تأویل اثر هنری است و آغاز مکالمه با آن.

یادداشت‌ها

Aristote, *La Poétique*, tran. R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, 1980.

Bordwell. D, Thompson. K, *Film Art, An Introduction*, New York, 1986.

Derrida. Y, *De la grammatologie*, Paris, 1967.

Eliot. T. S, *Selected Prose*, London, 1975.

Gadamer. H. G, *Truth and Method*, London, 1988.

Iser. W, *L'act de lecture*, Bruxelles, 1985.

Jauss. H. R, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, 1988.

Ricoeur. P, *Du Texte a l'action*, paris, 1986.

Wood. R, *Hitchcock's Films*, New York, 1965.

دو تصویر

دلالت تصویری در نقاشی و سینما

لحظه‌ای از زندگی جهان می‌گذرد، تصویرش
کن.

پل سزان

۱

در برابر پرده‌ی «مریم مقدس، مسیح و قدیسه آن» ایستاده‌ام. در پس‌زمینه صخره‌های سخت را می‌بینم، و آنگاه لبخند اندوهگین و نگاه‌های دوزن را که از سرنوشت کودک با خبرند؛ و او بی‌خیال با بره‌ای کوچک بازی می‌کند. این جهان دیگر پیش چشمانم گشوده و حاضر است. نخست در پیکر مادیش، همچون رنگ‌هایی بر بوم، سپس آن‌سان که باید باشد، همچون حقیقتی که فراتر از زندگی هر روزه می‌رود. بیرون از تالار قدیمی لوور، این جهان در ذهنم به زندگی‌اش ادامه می‌دهد، بی‌شک با تفاوت‌هایی، و هر بار که به یاد می‌آید، دنیایی تازه خواهد شد. پرده‌ی لئوناردو به گونه‌ای مادیت‌ر هم می‌تواند حضور یابد، یعنی در پیکر باز تولید چایی و تکثیر شده‌اش: دیوارکوبی، یا صفحه‌ای از کتابی. تصویر نقاشی همواره یکجا و به‌گونه‌ای کامل موجود و حاضر است.

تصویر سینمایی، اما گذراست. حتی اگر دوربین مدتی طولانی بایستد و موضوع را ثابت نشان دهد. همچون گلدان کوچکی در آخر بهار ازو، وقتی پدر و دختر پس از گفتگویی تلخ به خواب می‌روند. این گلدان لحظه‌ای است از تمامیت فیلم ازو، و برای بازیافتش ناچارم که از این کلیت جدایش کنم. فیلم هرگز یکجا و به‌گونه‌ای

بارت، ۱۴۰

کامل، نه در پیش رویم و نه در خیالم حاضر نخواهد شد، چون محدود و وابسته به زمان است. گلدان كوچك ژاپنی پس از آنکه از جهان متن غایب شد، لحظه‌ای از زندگی من خواهد شد.

۲

دقایقی از داستان توکیو ساخته‌ی ازو: پس از مرگ مادر، نوریکو پدر را ایستاده بر بلندی می‌بیند که غرق تماشای دریاست. صدایش می‌زند، پدر برمی‌گردد، و به او می‌نگرد. نوریکو می‌گوید که کیزو آمده است. پدر پاسخ می‌دهد: «آهان، چه خوب...» سپس روی برمی‌گرداند و می‌گوید: «بین چه صبح قشنگی است». هزار بار هم که این نماها را متوقف کنم، تصویری تأثیرگذار به‌دست نخواهم آورد. آنچه دگرگونم می‌کند، تکانم می‌دهد و اندوه عمری را به یادم می‌آورد، میان این تصاویر جای دارد، فراتر از هر انگاره می‌رود، وجودش را مدیون کلام نیز هست، و لحن صدای پدر، و صدای نوریکو، و سکوت، و شیوه‌ی تداوم تصاویر، یعنی گسست نماها و تدوین. به گفته‌ی روبر برسون سینما نسبت میان تصاویر است، و میان تصاویر و آواها، و میان تصاویر و سکوت. پرده‌ی پیتیای برسون، ۱۶ جووانی بلینی را، اما، فقط از راه عناصر تصویری می‌شناسم؛ چیزی فراتر از تصویر در میان نیست. آسمان بنفش شامگاهی، مریم سالخورده (از انگشت‌شمار مریم‌های کهنسال در پرده‌های رنسانس)، مسیحی که مرده است، اما همچون زنده‌ای برپا ایستاده است، و دست‌های با نشان میخ صلیب دیده می‌شود، و دررگ‌های انگار هنوز خون جریان دارد... همه را می‌بینم و همه چیز را از نسبت اجزاء درونی و عناصر يك تصویر درك می‌کنم.

۳

به پرده‌ی لئوناردو نگاه می‌کنم. تا این پرده رنگ‌هایی اسب بر بوم، من در جهان زندگی هر روزه‌ام به سر می‌برم. چشم می‌بندم و مریم و كودك و قدیسه را می‌بینم. اکنون، آنان در ذهن من حاضرند، لحظه‌ای از دنیای خیالی من شده‌اند. هرچند حضورشان را به توان ذهن من می‌یابند، اما به واقعیت‌هایی تازه تبدیل شده‌اند. من، اما، دیگر در جهان زندگی هر روزه‌ام جای ندارم، بل ساکن دنیای خیالی و جهان متن شده‌ام. تا تصویر، تصویر اسب، من در دنیای واقعی زندگی می‌کنم، تصویر که تبدیل به واقعیتی شد، من به دنیای خیال گام می‌نهم.

مارت، ۲۴۶ - ۲۳۹

در نقاشی از سکون به حرکت می‌رسم، همه چیز بر پرده‌ای، یا بر گچ دیواری، یا بر صفحه‌ی کاغذی، ثابت کنار یکدیگرند، تا در خیال من به حرکت درآیند. در سینما از حرکت به سکون می‌رسم. همه چیز بر پرده حرکت می‌کنند تا در خیال من به تصویری از يك گلدان قدیمی ژاپنی برسند، در اتاقی تاریک، شبانگاه، وقتی نوریکو و پدرش خوابیده‌اند.

۴

چون تصویر سینمایی در زمان، و با زمان، ساخته می‌شود روایی است. فیلم همواره قصه‌گوست و گزارشگر: گزارش داستانی یا تاریخی. سینمای «مستند» که می‌پنداریم شرح رخداد یا رخدادهایی «واقعی» است، در گوهر خود به توالی «پی‌رفت‌ها» در داستانی همانند است، و چون بر پرده می‌آید، بیش از «فیلمی داستانی» واقعی نیست. از سوی دیگر وقتی سینما می‌کوشد تا گزارش از

تارکوفسکی، ۱۲۱

چیزی ندهد (اماك باکيا من رى يا سگ آندلسى بونوئل) باز فیلم چیزی جز شرح از هم گسسته‌ی واقعیتی از هم گسسته نیست. تصویر در نقاشی می‌تواند گزارشگر باشد (و بیشتر چنین است) اما می‌تواند چنین نباشد. پرده‌ای نقاشی تجربیدی کاندینسکی دلالتی به جهان بیرون، حتی به «واقعیتی از هم گسسته» ندارد. خیلی ساده، هم دال است و هم مدلول.

۵

اشتیاق به روایت را می‌توان از نقاشی‌های مصر باستان تا آثار جوتو در معبد سکرووینی (پادوا) یافت. هر تصویری از رقاصه‌ی مصری ناکامل است و پیام را در مجموعه‌ی تصاویر باید یافت. همچون هر تصویر از زندگی عیسی مسیح که به تنهایی رساننده‌ی معنایی نیست و در مجموعه‌ی بهم پیوسته‌ی جوتو یافتنی است. سینما را، اما، نمی‌توان با این «روایت تقسیم شده به اشکال» یکسان دانست. به همین شکل سینما با «داستان‌های مصور» نیز تفاوت دارد، یعنی با «فتورمان‌ها» و داستان‌هایی که نقاشی می‌شوند. سینما، بیشتر به یادمان و خاطره همانند است؛ نه به رشته‌ای از تصاویر که بنا به منطقی روایی پی‌درپی می‌آیند، بل رشته‌ای از تصاویر که روایی را می‌آفرینند. سارای جوان و زیبا به ایزاک بورگ سالخورده می‌گوید: «خب، باشه، من کمکت می‌کنم.» و ایزاک به راه می‌افتد تا سال‌های جوانیش را ببیند، انگار فیلمی را. رشته‌ای از تصاویر که «دل را از جا می‌کند». در توت‌فرنگی‌های وحشی برگمان «دیدن» مهمترین نکته است. همچون دیدن رؤیایی، یا کابوسی، یا به یاد آوردن و دیدن عمری رفته.

هر اثر هنری سازنده‌ی دنیای خویش است، دنیای متن. و در آن هر چیز بنا به منطق دنیای متن وجود دارد. نشانه‌های بسیاری از آثار هنری هم دلالت به جهان متن دارند و هم به دنیای خارج از متن، یعنی «دنیای واقعی». این دو «مصدق» با یکدیگر تفاوت دارند و هرگز یکی نمی‌شوند. در پاری آثار نشانه‌هایی می‌توان یافت که دلالتی به دنیای بیرون ندارند؛ به همین شکل نشانه‌هایی هم یافت می‌شوند که دلالتی مستقیم به جهان متن ندارند و به بیگانه‌ای همانندند که راه را گم کرده و سر از دنیای متن درآورده است. اما تأویل‌کننده سرانجام، دلالتی بر آن‌ها خواهد یافت. همچون یافتن راز وجود اسکلت جمجمه‌ای که در فضای اتاقی اشرافی شناور است، اتاقی که دو نجیب‌زاده‌ی جوان و متکبر پرده‌ی «سفیران» هولباین در آن ایستاده‌اند و خود خبر ندارند، یا از یاد برده‌اند، که «پیروزی از آن مرگ است». لذت آفرینش تصویر و لذت تأویل آن، همین کشف نشانه‌های درونی است. این لذت میان تصویر سینمایی، تصویر نقاشی، تصویر عکاسی و نگاه من به جهان (وقتی آن را زمینه‌ی حکایتی می‌سازم که در ذهنم می‌گذرد) یکسان و به عدالت تقسیم شده است.

بکور، ۱۲۶ - ۱۱۷

زمانی از دیدگاه تاریخی نه چندان دور، حضور درختی در فیلمی، اشارتی بود به درختی، در دنیای واقعی، یا شاید در پاری موارد، اشارتی بود به درختی در پرده‌ای نقاشی. اکنون درخت، بی‌آنکه سینماگر بخواهد (یا حتی بداند) اشارتی اسب به درختی دیگر در فیلمی دیگر. دخترک شرمسار سر خم می‌کند. چنین حرکتی را به هر شکل که بسازم، یادآور لحظه‌ای است از شکوفه‌های پژمرده‌ی

وینرس، ۱۸۳

گریفیث. سینما فرهنگ واژگان و دلالت‌هایش را نوشته است، و از این‌رو از دنیای واقعی گسسته است. نقاشی این کار را با شتابی کمتر، در طول چند سده، به انجام رسانده بود.

۷

هینریش ولفلین نوشته است که می‌توان تاریخ هنرهای اروپایی،^{۵۹} تجسمی را تاریخ روش‌های متفاوت بیان، سبک‌ها و مکتب‌ها دانست؛ و آن را چنان نوشت که اشاره‌ای، حتی، به نام یک هنرمند هم در آن ضرورت نیابد، و قهرمانانش گوتیک، رنسانس، باروک و... باشند. درس یا نادرست، این حکم را یکی از مهمترین نظریه‌پردازان هنرهای تجسمی ارائه کرده است، و آثار خود او کوششی است در راه تدوین مبانی نظری این «تاریخ». در مورد سینما، اما، حتی تصور وجود چنین تاریخی را هم نمی‌شود داشت، و ارائه‌ی چنین حکمی یا فرضی، نابخردانه می‌نماید. نمی‌توان گفت که سینما هنوز به سبک‌ها و روش‌های ویژه‌ی بیان دست نیافته است. اما چنین می‌نماید که بنا به طبیعت سینما، روش بیان ویژه‌ی هر مؤلف از بنیان آیین و مکتب می‌گریزد. تاریخ مکتب‌های سینمایی وجود ندارد، یعنی نمی‌تواند شکل گیرد؛ هرچند سبک‌های ویژه شکل گرفته‌اند. کافی است به آثار برسون، برگمان یا درایر دقت کنیم. حتی در آثاری که در یک «ژانر» جای دارند (دارای «کدهای مشترک») تمایز چنان است که نمی‌توان از «سبک» یکسان یا مشترک مؤلف‌ها سخن راند. تفاوت و سترن‌های فورد و هاوکس را به یاد آوریم، یا «موزیکال»‌های مینه‌لی و مامولیان را.

۸

پازولینی هر واحد تصویر سینمایی را «سینم» (Cineme) می‌نامید و پازولینی،^{۵۲}

آن را همچون واج در زبان‌شناسی می‌دانست. او در پی یافتن آن قاعده‌ی نحوی بود که همنشینی واحدهای تصویری را ممکن می‌کند. اما با توجه به نتایج نشانه‌شناسی در سینما می‌بینیم که از این قیاس میان سینما و زبان حاصل زیاد نیست. قیاس میان واحد تصویری سینمایی و واحد اطلاعاتی در انفورماتیک هم هرچند در نگاه نخست جذاب می‌نماید، چندان کارآیی ندارد.

واحد تصویر سینمایی یا کادر، پیش از هرچیز منش هندسی و فضایی دارد. درایر این نکته را بهتر از دیگران دانست و به کار بست. او به خط‌ها، حجم‌ها، موقعیت‌های فضایی و «منش معماری گونه‌ی سینما» دقت کرد. آنتونیونی، به‌ویژه در کسوف و صحرای سرخ کار او را ادامه داد. درایر دانست که عناصر خارج از کادر منطق دیگری جدا از عناصر درون کادر دارند. از این‌رو می‌گفت که هرچه تصویری از دیدگاه موقعیت فضایی خود بسته‌تر باشد، و عناصرش دقیق‌تر به دو ساحب تقسیم شود، راه به سوی حضور ساحت چهارم یعنی زمان «و ساحت پنجم یعنی روح» آسانتر گشوده خواهد شد. آبل گانس که می‌کوشید تا هر کادر را بر اساس «ضرورت‌های دراماتیک» تعیین کند، بنا به منطق تصویر به معماری نزدیک می‌شد. اژن فینک زمانی که می‌نوشت ما همواره ناگزیریم وجود را محصور در قابی بدانیم و «از چارچوب و قابی که حضورش محتوم است جهان را تصویر کنیم» بر این نکته تأکید داشت که این محدودیت سازنده‌ی گسترش عنصر ذاتی (یا معنوی) هر تصویر است.

اولیه، ۸۸

درایر، ۱۴۲ - ۱۴۷

فینک، ۹۳

باور به اهمیت تصاویر استیلیزه همواره سینما را در نوسان میان معماری و نقاشی قرار می‌دهد، یعنی رسیدن از تناسب عناصر تصویری به تناسب حجم‌ها. آیزنشتاین که از نقاشی و به‌ویژه از طراحی ژاپنی بسیار آموخته بود، سرانجام «تناسب خط‌ها و حجم‌ها» را در رقص یافب، یعنی در جابجایی فضایی حجم. سینمای

اکسپرسیونیست و امدادار کوبیسم بود. دگرگونی «نامعقول و غیرطبیعی حجم‌ها» در *اتاقك* دکتر کالیگاری یادآور هدف و توان کوبیسم در کشف و نمایش «ساحت درونی و منطقی هر جزء تصویری» بود.

۹

با آثار برسون سرانجام روشن شد که پیوستگی راستین و دقیق فضای بیرون تصویر و کادر سینمایی تنها به حس بینایی ما مرتبط نیست، تا آنچه را که می‌بینیم از آنچه نمی‌بینیم، جدا کنیم. اینجا، حس شنوایی ما نیز کارآیی و حتی گاه نقش اصلی دارد. آنچه می‌شنویم، در بیشتر موارد فراتر از عناصر تصویری يك کادر می‌رود. مهمترین همانندی میان مجموعه‌ای از تصاویر فیلمی از برسون (در يك نما، یا در يك سکانس) و پرده‌ای از ورمیر وجود عنصری ناپیداست. چیزی غایب که می‌دانیم هست اما دیده نمی‌شود، و به همه چیز معنا می‌دهد. پنجره‌ی دختر جوان در پرده‌ی ورمیر به کدام چشم‌انداز گشوده است؟ به پرده‌ای دیگر از ورمیر؟ آن دقت شگفت‌آور ورمیر به رنگ‌ها (که برگوت پروست را در واپسین لحظات زندگی، مجذوب دیوار زرد «چشم‌انداز دلف» کرد) همواره اشارتی است به رنگی غایب، و این با قاعده‌ی اصلی کاربرد رنگ در آثار برسون همخوان است. قاعده‌ای که از «شناخت ارج عنصر نادیده» برخاسته است: «فیلمت را همچون ترکیبی بین از خط‌ها و حجم‌هایی که حرکت می‌کنند، اما از آنچه نشان می‌دهند، و به آن دلالت می‌کنند فراتر می‌روند».

برسون، ۶۲-۶۱

روسو، ۷۱

پروست، ۳/۱۸۷

برسون، ۹۲

میان اجزاء پرده‌ای از ورمیر «هماهنگی موسیقایی» وجود دارد. کشف این راز دشوار نیست، همچنان که کشف هماهنگی اجزاء در هر مجموعه‌ی تصویری فیلمی از برسون. به همین دلیل صدا نقش

تازه‌ای در آثار برسون می‌یابد و می‌تواند از نسبت میان تصاویر هم، حتی، مستقل شود.

۱۰

تصویر نزدیک یا نمای درشت امکان آشنایی با روح است. آیزنشتاین می‌گفت که تصویر نزدیک یکی از انواع تصویرهای سینمایی میان انواع و امکانات دیگر نیست، بل یگانه امکان خواندن راستین و بنیادین تمامی فیلم است، گونه‌ای نمایش «واقعیت حاکم بر اجزاء تصویر» است و «شکل راستین». داوینچی هم این نکته را در مورد کشیدن «تك چهره» یادآور شده بود و تماشای تك چهره در نقاشی، سینما و عکاسی دو پرسش را پیایی پیش می‌کشد: به چه می‌اندیشد؟ به چه می‌اندیشم؟ نماهای نزدیک در پایان لولو پابست (از صورت و دست‌های لولو، چشم‌های جك آدمکش و از چاقو) «راز جنایت» را آشکار می‌کند. نمای درشت از صورت مرلین مونرو و جوان سرکش در ایستگاه اتوبوس جوشوا لوگان «راز تردید» را فاش می‌کند؛ اکنون از عشق پنهان زن، که تا اینجا حتی بر خود او نیز پوشیده بود، باخبر می‌شویم. سینما در نمایش چهره‌ی آدمی، درست در جایی که می‌پنداریم به نقاشی بیش از همه نزدیک شده است، به گونه‌ای قطعی از هرگونه هنر تصویرگری دور می‌شود. برگمان: «کار ما با چهره‌ی آدمی آغاز می‌شود. امکان نزدیک شدن به چهره‌ی انسان منش متفاوت سینماست.

آیزنشتاین، ۲۳۸

دلوز، ۱۲۷

برگمان، ۵۱

۱۱

در رؤیاهای کوروساوا به گونه‌ای مستقیم و صریح به درون رنگ زرد پرده‌ای از وان‌گوگ می‌رویم، از چشم‌اندازی سینمایی سر درمی‌آوریم، که جهان پرده‌های نقاشی است. در چهارشب رویابین

برسون پرده‌های نقاشی تجربیدی، گستره‌ای از واقعیت هستند و رخدادهای چهار شب «زندگی» ژاک، گستره‌ی خیال و رؤیا.

میان ایده‌ی «تابلوهای جاندار» (که در گوهر خود ایده‌ای اروتیک است) و پاسیون گذار، یا آرابسک‌های پیروسمانی پاراجانیان، یا پایان حکایت‌های دکامرون پازولینی رابطه‌ی گذار از سینما به نقاشی، یا از نقاشی به سینما، نشسته است. کدام جاندارترند؟ آن مدل‌های زنده، یا آن تصاویر نقش شده بر بوم؟ یا حرکتی بر پرده؟

۱۲

به گمان والتر بنیامین، به دلیل تکثیر و باز تولید مکانیکی اثر هنری، منش رازآمیز اثر، یعنی تجلی از دسب می‌رود. اثر هنری دیگر موردی یکه نخواهد بود که با فاصله از مخاطب، حقیقتی مستقل و جاودانه باشد. نسخه‌های چاپی نگاره‌ها، نمونه‌های بدلی مجسمه‌ها، آثار هنری را فاقد اصالت و «ارزش آیینی» کرده‌اند. بنیامین مفهوم تجلی را که در آثار رمانتیک‌های آلمانی اهمیت داشت، به حضور فیزیکی و مادی اثر تقلیل داد. اما تجلی پرده‌ای از لئوناردو، محصول زندانی بودنش در لوور نیست. فاصله‌ی اثر با من فاصله‌ی ژرفتر از فاصله‌ی مناسبات مالکانه، و یا حتی فیزیکی است. این فاصله‌ی دو روح است. اثر چیزی می‌گوید، من چیز دیگری درک می‌کنم. از کجا بدانم که درست دانسته‌ام؟ مکالمه با اثر را ادامه می‌دهم، اما هرگز نمی‌توانم تأویل خود را معنای نهایی اثر بدانم. اثر با حفظ فاصله با من گفتگو می‌کند. از این رو دارای تجلی است.

هنگامی که زوج سالخورده، در خط ساحل آتامی راه می‌روند، دریا را می‌بینم و «لحظه‌ای زیبایی شناسیک» آفریده می‌شود. این دقایق داستان توکیو از من دورند، چون معنای رازآمیزشان بر من

آشکار نمی‌شود، و به من نزدیکند، چون به یاری گونه‌ای ادراک شهودی، و شکلی از مکاشفه «آن‌ها را احساس می‌کنم». این دیالکتیک سازنده‌ی تجلی اسب. تجلی ویژه‌ی هنر تصویری، هنر موسیقی، هنر روایی و در يك کلام خاص اثر هنری نیست، بل میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری مشترك اسب. فلوبر: «گاه در برابر چیزی بی‌ارزش، همچون قطره‌ای آب، يك گوش ماهی، حتی تارمویی می‌ایستی، بی‌حرکت، چشم‌ها خیره، قلب از تپش باز ایستاده...» (وسوسه‌های سن آنتوان، نسخه‌ی ۱۸۴۹).

۱۳

برسون، ۱۳۲ «نگاه نقاش را داشته باش، نقاش با نگاه کردن می‌آفریند».

روبر برسون

۱۴

مارتین هیدگر به سال ۱۹۳۸ در سخنرانی «بنیانگذاری با متافیزیک تصویر جهان مدرن»، روزگار مدرن را ورود به افق حقیقت از راه چیزی دانست که خود آن را Imaginatio خواند و هرچند برگردان این واژه به انگاره (تصویر ذهنی) چندان دقیق نیست، اما واژه‌ای بهتر برایش نیافته‌ام. به نظر هیدگر روزگار مدرن خود را همچون نسبت زنده و سازنده‌ای میان جهان و انسان جلوه می‌دهد و این هر دو به قلمرو «انگاره» وارد می‌شوند. انسان چونان فاعل یا سازنده‌ی تصویر، و جهان همچون تولید و باز تولید تصویر. هیدگر می‌گوید: «انسان بیانگر آن چیزی می‌شود که وجود دارد... و تصویر شکل‌گیری آن بیان است». از این‌رو در فراشد این تبدیل انسان از راه تصویرگری یا انگاره‌سازی، به فاعل یا شناسنده یا شکل‌دهنده‌ی چیزها، یعنی سازنده‌ی دوباره‌ی چیزها بدل می‌شود؛ و

هیدگر، ۱۱۵

هیدگر، ۱۳۶ - ۱۳۲

این «انگاره سازی» تا مرز «گریز از بازسازی جهان» یعنی تا حد آفریدن جهانی تصویری که الگوی آن چیزی جز خود آن نباشد، گسترش می یابد. از این رو هیدگر می گوید که دوران مدرن انسان را از خود او نجات می دهد تا در انگاره های او جای دهد. این حکم به معنای فرا رفتن از حکم نیچه است: «می توانیم خود را فقط تصاویری بدانیم... زیرا هستی و جهان تنها همچون پدیداری زیبایی شناسیک به گونه ای جاودانه توجیه می شوند» به گمان نیچه ۵۲. آگاهی انسان از خود، شکلی از بیانگری تصویری (گونه ای انگاره سازی) از هستی اوست. به بیان دیگر شکلی از حضور زیبایی شناسانه ی آدمی است. هیدگر، اما، پیشتر می رود. او منش مسلط روزگار مدرن را «محاسبه گری، برنامه ریزی و پیکربندی همه چیز» دانسته است، گونه ای تصویرگری به معنای کلی بدین سان ۱۳۵. هرگونه تصویرسازی (نقاشی، یا عکاسی یا سینما یا...) شکلی تازه از «بیان متافیزیکی» است؛ گونه ای گذر مداوم از موقعیتی که هست، به موقعیت متعالی: انسان از خویش رها می شود تا در انگاره ی خویش جای گیرد.

یادداشت‌ها

- Bergman. I, «Entretien», *Cahiers du cinéma*, octobre 1959.
- Bresson. R, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1975.
- Deleuze. G, *L'image- mouvement*, Paris, 1983.
- Dreyer. C. Th, *Double Reflections*, New York, 1973.
- Eisenstein. S. M. Cinematisme, Peinture et cinema, Paris, 1980.
- Erlich. V, *Russian Formalism: History- Doctrin*, Yale u.p., 1981.
- Fink. E, *De la phenoméologie*, Paris, 1974.
- Heidegger. M, «The Age of World Picture» *The Question Concerning Technology* New York, 1977.
- Nietzsche. F, *The Birth of Tragedy*, tran. Kaufman. W, New York, 1967.
- Olier. C, *Souvenir écran*, Paris, 1979.
- Pasolini. P. P, *L'exprience hérétique*, Paris, 1989.
- Proust. M, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1954.
- Ricoeur. P, *Temps et récit*, Paris, 1983.
- Rousseau. J. C, «Bresson, Vermeer», *Caméra/ stylo*, Paris, 1985.
- Sartre. J. P, *L'imaginaire*, Paris, 1948.
- Tarkovsky. A, *Sculpting in Time*, London, 1986.
- Wenders. W, *Emotion Pictures*, Paris, 1987.

عکس / فیلم

کتاب سینمایی را بدون عکس ناکامل می‌پندارند. هر عکس از فریم فیلم، یا حتی از جزییات يك فریم را بازگوی چیزی از فیلم می‌دانند. چه چیز؟

تصویر تنها یکی از شش نظام نشانه شناسانه‌ی سینمای گویا است. جز نشانه‌های تصویری مجموعه‌ای از نشانه‌های آوایی، گفتاری، نوشتاری، حرکتی و موسیقایی در سینمای گویا به کار می‌آیند. سینمای خاموش فاقد نشانه‌های آوایی و گفتاری است؛ و هر يك از چهار دسته نشانه‌های دیگر در آن شکلی متفاوت با سینمای گویا دارد. قرار است که چاپ عکس‌های فیلم در بهترین حالت، یعنی به تعداد زیاد در يك کتاب، بیانگر ساختار تصویری فیلم باشد، یعنی روشنگر فقط يك دسته از مجموعه نشانه‌های فیلم. اما حتی این حالت نیز دست یافتنی نیست. کمتر عکسی در کتابی سینمایی فریم کامل فیلم است. کادر دقیق، به ندرت، باز تولید می‌شود. مقصودم یکی از بیست و چهار عکسی است که فیلم گویا و یکی از هجده عکسی است که فیلم خاموش در هر ثانیه به ما نشان می‌دهند. با عکس‌هایی که در کتاب‌ها می‌بینیم ترکیب تصویری دلخواه سینماگر را نمی‌توانیم بشناسیم. هیچ لحظه‌ای از فیلم روشنگر طرح روایی، لحن، شگردها و منش فنی فیلم نیست. پس چاپ عکس به چه کار می‌آید؟ چرا به نظر می‌رسد که کتابی یا نشریه‌ای سینمایی بدون

عکس چیزی کم دارد؟

رولان بارت در مقاله‌ی «نظریه‌ی بیان تصویر» میان عکاسی با سینما و نقاشی تفاوت گذاشته است: «از میان تمام انواع تصویر، تنها تصویر عکاسی است که نیروی انتقال اطلاعات را بدون شکل دادن آن به یاری ابزار نشانه‌های نامتداوم و قاعده‌های دگرگونی و تبدیل داراست. بدین سان ضروری است که عکس یعنی پیام بدون رمزگان را نقطه‌ی مقابل طراحی و نقاشی بدانیم که حتی زمانی که فقط بیان می‌شود، پیامی رمزگذاری شده است» به بیان دیگر هر عکس اطلاعاتی به ما می‌دهد که بارها فراتر از رمزگانش می‌رود. این اطلاعات به یاری عکاسی ساده‌تر و مستقیم‌تر از نوشتار و هنرهای دیگر منتقل می‌شود. (بارت، ۳۴)

عکس لحظه‌ای از فیلم سینمایی که روی صفحه‌ی کاغذ ظاهر می‌شود، در مکان جای گرفته است. آنچه می‌بینم در دو زمان سپری شده وجود داشته است: یکی زمان دیدن فیلم (اگر فیلم را دیده باشم) و دیگری زمان فیلمبرداری. این ناهمخوانی میان زمان و مکان گونه‌ای واقعیت پنهان می‌آفریند. تصویر عکاسی می‌گوید: «من اینجا بودم»؛ تصویر سینمایی می‌گوید: «من اینجا هستم». تماشای عکسی از فیلم اشتیاق دیدن آن فیلم را بیان می‌کند، خواست گریز از بند زمان را. (متز، ۱۶/۱)

زمان «خواندن» عکس را تماشاگر تعیین می‌کند، او هرچقدر که بخواهد می‌تواند زمان دیدن را طولانی کند. اما زمان «خواندن» فیلم را سینماگر تعیین می‌کند. با دیدن عکسی از فریم فیلم می‌پنداریم که اراده‌ی خود را به آن زمان از پیش معین تحمیل کرده‌ایم. اکنون می‌توانیم آن لحظه را «حفظ کنیم». عکس با یادمان‌هایمان یکی می‌شود. آن‌ها را، حتی دگرگون می‌کند. از دیدگاه کارکرد اجتماعی عکاسی، عکس همواره ابزار حفظ خاطره‌هاست. اما دیدن فیلم

ساختن «دنیای خیالی» است. عکس بیرون زمان متعلق به من می‌شود، اما فیلم مرا به زمان درونی خویش مقید و محدود می‌کند. کنش عکاسی (گرفتن عکس) کاری است ناگهانی و قطعی، درسب همچون ساختن بت (فتیش) در ناآگاهی. بسازی یعنی ایجاد تصویری که با نگاهی در کودکی، در ناخودآگاهمان ثبت و حفظ می‌شود، هرگز دگرگونی نمی‌بیند و شاید روزی خود را آشکار کند. با عکس قطعه‌ای از زمان به گونه‌ای خشن و قطعی از تقدیر محتومش گسسته می‌شود، و از نابودی نجات می‌یابد. اما در زندگی (و در فیلم) هر لحظه و هر نما با هر لحظه و نمای بعدی پشت سر گذاشته می‌شود. کنش عکاسی (یا هنر عکاسی) هر لحظه را از تداومش جدا می‌کند (و به يك اعتبار آن را می‌کشد)، و آن را حفظ می‌کند (به همان اعتبار باز زنده‌اش می‌کند).

(مترا، دو)

یادداشت‌ها

Barthes. R, *Lobvie et lobtus*, Paris, 1982.

Freud. S, *On Sexuality*, London, 1977.

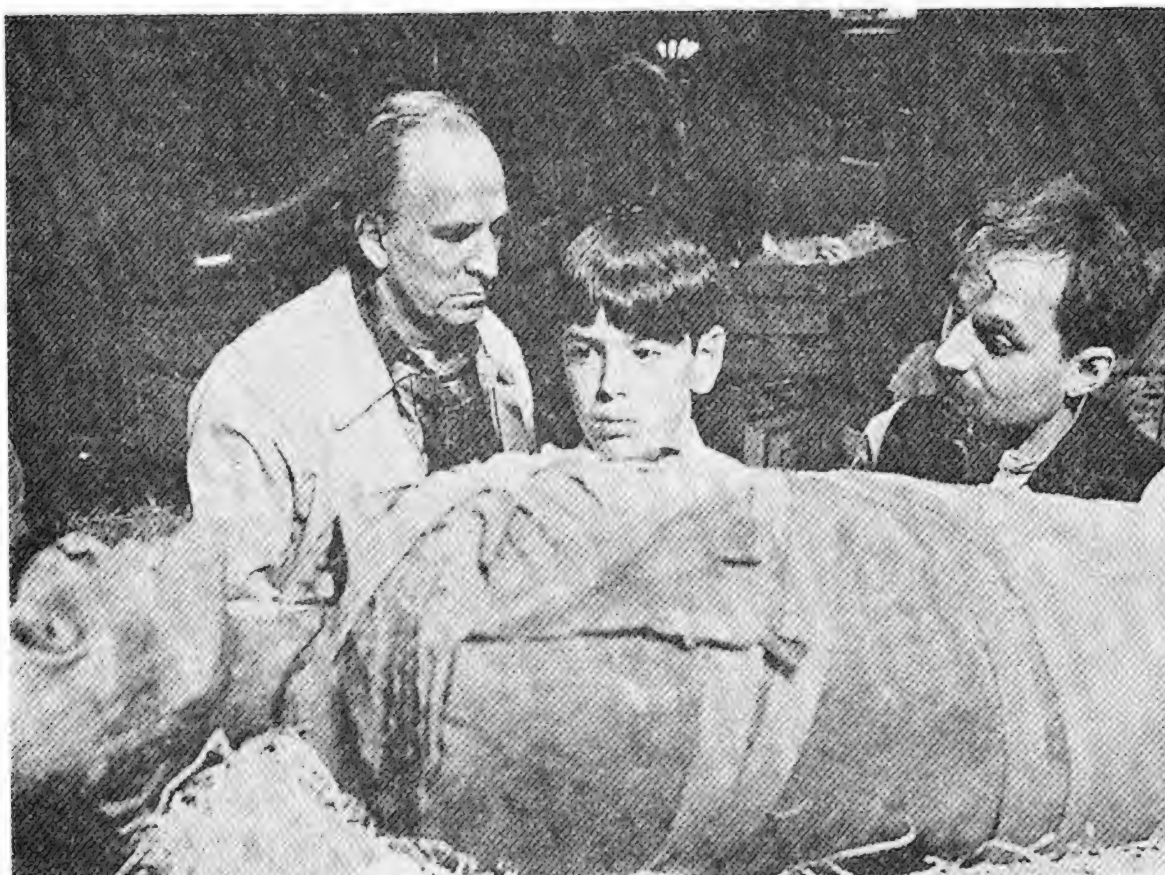
Metz. C, *Essais sur le signification au cinema*, Paris, 1971.

Metz. C, «Photography and fetish», Squier. C ed, *Critical Image*, Seattle, 1990.



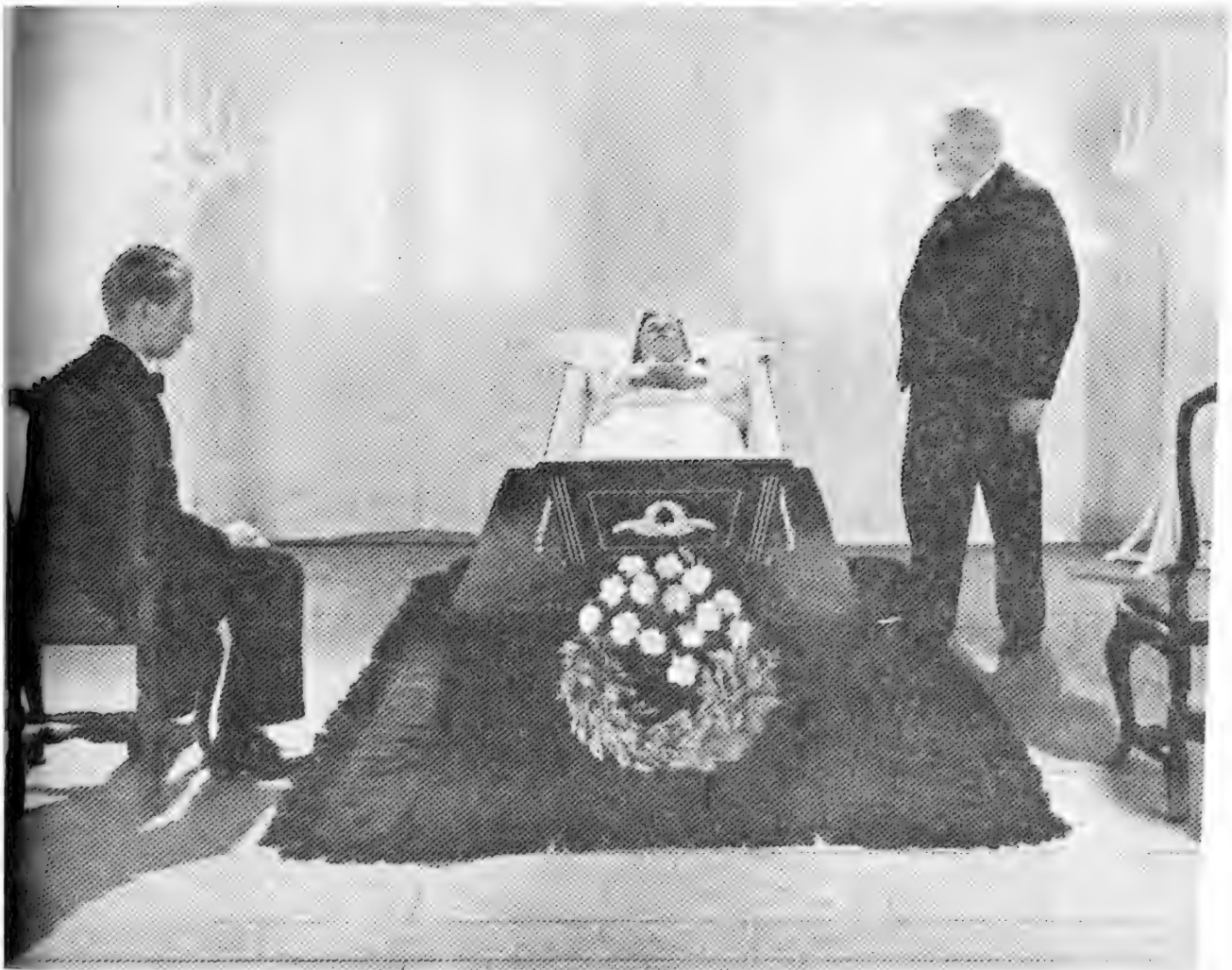
نامی کیل کویت دو: ایشار اندری تارکونسکی.

در سکانس نهایی ایشار شش نظام نشانه شناسیک سینمای گویا همه به کار آمده‌اند. هر یک به گونه‌ای اعجاز‌آمیز موقعیتی متفاوت از نقش ویزه‌ی خود در فیلم یافته است. از دیدگاه نشانه‌های نمایی تصویر پسرک که پس از آبیاری درخت خشک بدان می‌نگرد مهمترین راز این سکانس و تمامی فیلم را در خود خلاصه کرده است: امید. سینما تنها یک بار در نامهی پایانی سونات پاییزی برگمان، امید را چنین بیان کرده بود. میان تمامی تصاویر این سکانس هیچ یک چنین صریح و روشن نیست.



اینگمار برگمان پشت صحنه:
فانی و الکساندر

عناصر نشانه‌ای سینما قدرت سکون و سکوت را به مبارزه می‌طلبند. این دو نه فقط مشخصه‌های مرگ، بل مهمترین نمادهایش به‌شمار می‌آیند. مجازهای اصلی مرگند؛ و مرگ را با این‌ها می‌شناسیم. تصویر عکاسی ساکن است و خاموش، از این‌رو با مرگ نسبت دارد. هر عکس خبر از مرگ «آن لحظه» و به اعتباری «آن آدم» می‌دهد. در این تصویر از پشت صحنه فانی و الکساندر کارگردان باری دیگر الکساندر را با مرگ رویارو می‌کند. عکس هراس‌آورتر از لحظه‌ای است که از پرده می‌گذرد.



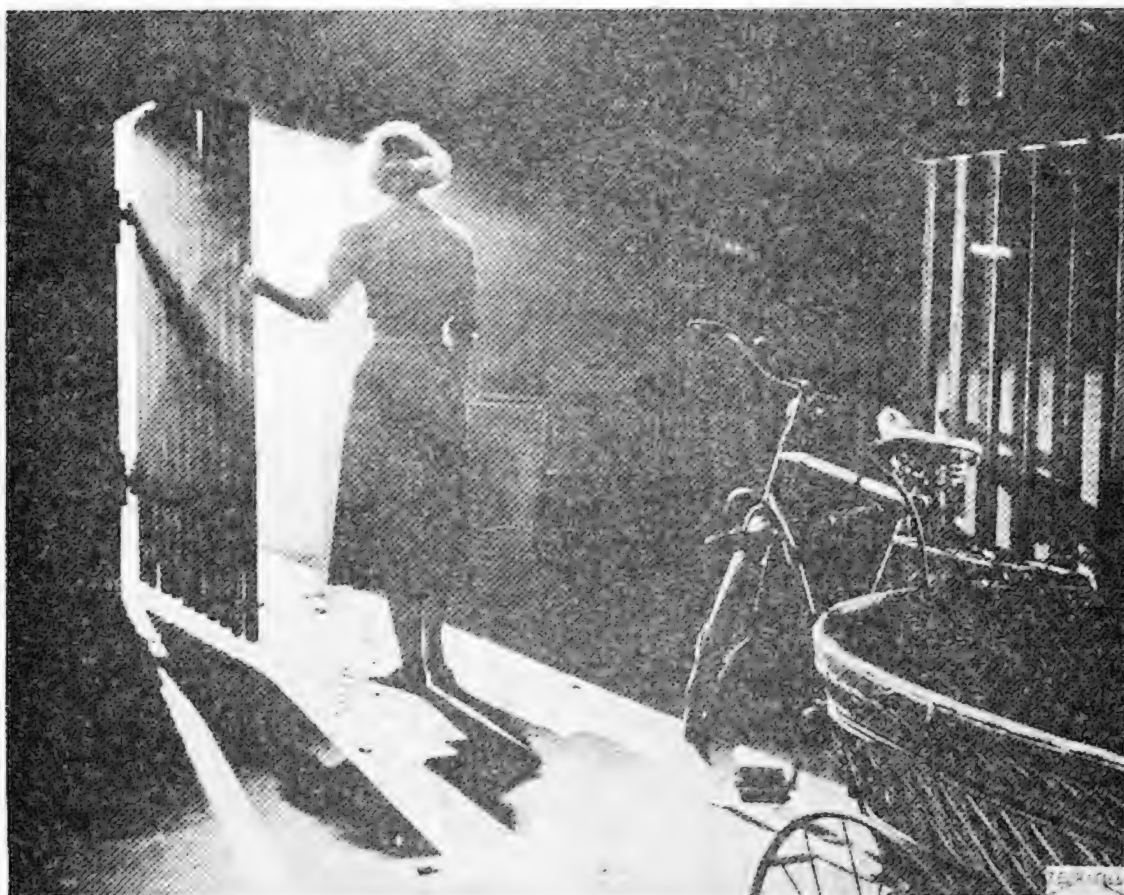
هنريك مالبرك، بریژیت فدراسپیل، کای کریستیانسن در:
اردت کارل تئودور درایر.

از کسی که دوستش داستی و مرده است فیلمی باقی است. فیلم، اما کارکرد عکس را ندارد، او را به زنده‌ای همانند می‌کند. در تصویر سینمایی عنصر زنده‌ای هست که با اشتیاق و خواست تماشاگر شدت می‌یابد. عکس، اما با مرگ همخون است، و زمان گذشته را چنانکه هست مرده‌ای می‌داند. اینگر در پایان اردت مرده است. عکس کاملتر از فیلم مرگش را تصویر کرده است. عکس به مرگ بارها بیش از زندگی وفادار است. اینجا باور نمی‌کنیم که اینگر لحظاتی دیگر زنده خواهد شد.



نمای شهر خیالی در شب، در:
طلوع فردریش ویلهلم مورناتو

گشوده و بسته شدن عدسی دوربین عکاسی در مهلتی کوتاه موضوع را به دنیای دیگری می‌برد، دنیای بی‌زمان، جهان سکون و سکوت؛ و این درست کار مرگ است. دوربین سینما، اما موضوع را به جهان زمانمند دیگری می‌برد که شباهت بسیار با دنیای زندگان دارد. شهر بزرگ طلوع در سینما زنده است، اما اینجا بر صفحه‌ی کاغذ مرده است. در فیلم زنگبار می‌بارد، اینجا حرکتی نیست. انگار کالسکه تا ابد ایستاده است، انگار خیابان بی‌دلیل خیس است.



دوربین اسودلوند در:
زندانی انگار بر گمان

سینما و عکاسی از دو راه متفاوت می‌روند، اما جایی به هم می‌رسند: هر دو ترکیبی از باور و تاپاوری هستند. تماناگر تصویر هرگز به واقعیت نخواهد رسید. او در عکس، فاصله‌ی غایب و حاضر را درک نمی‌کند، و در قلم مفاهیم حضور و غیاب را بی‌معنا می‌یابد. نور در زندان یکی از نخستین آثار بر گمان، هم بر پرده و هم بر صفحه‌ی کاغذ از دخترک شیخی می‌آفریند. انگار هم هست، هم نیست. به گفته‌ی دریدا، سینما «علم اشتباه» است. این عکس مرز دو هنر را شکسته است.



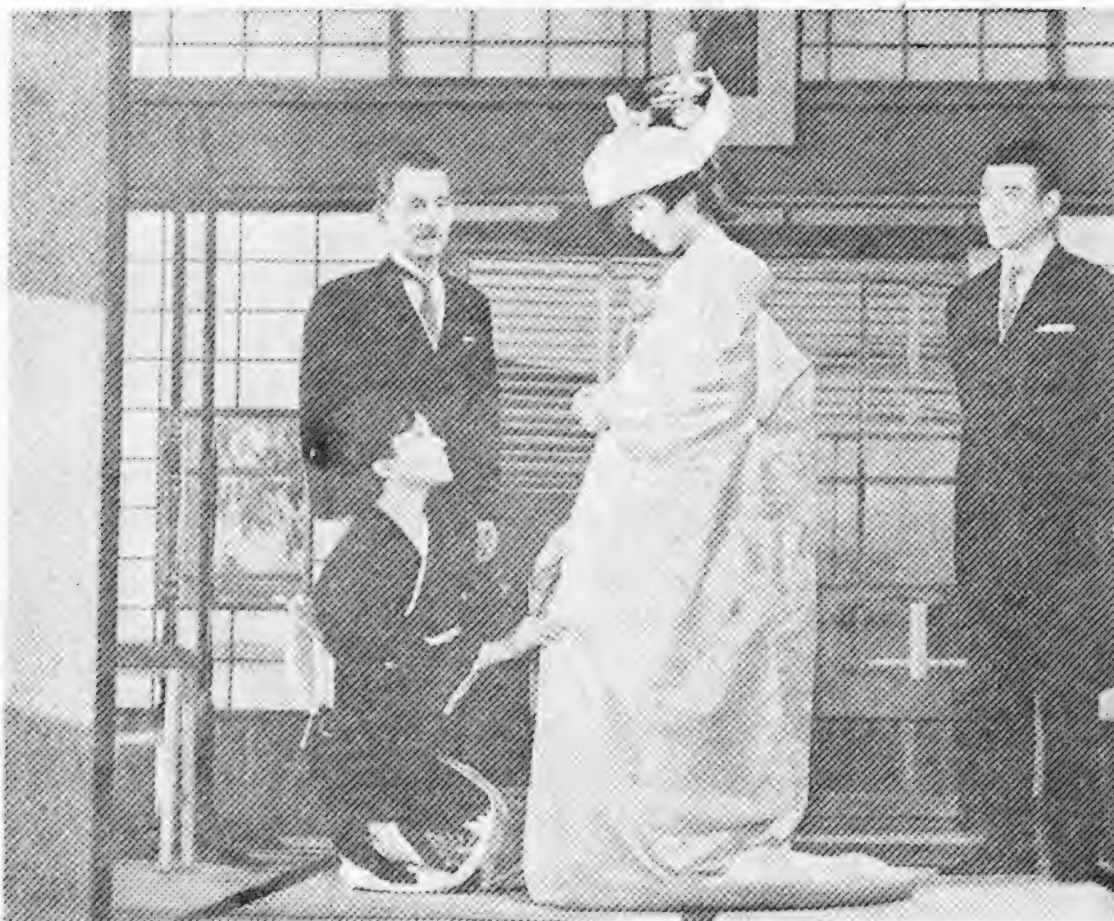
نمایش رود هنر گرتروید کارل تودور دیلمر.

در پایان گرتروید مرگ می‌رسد، اما بی هیچ گزافه‌گویی، صراحت یا حتی اهمیتی. قهرمان بسیاری از فیلم‌ها مرگ است، هر جا که می‌رسد حاکم می‌شود... اما نه در فیلم درایر، انگار این زن مرموز و کم حرف (در فیلمی که در بنیان خود استوار به گفتار است) مرگ را شکست داده است. در فیلم چنین کرده است، اما نه در عکس. عکس با مرگ پیوند بسته است. گرتروید در عکس: زنی که دیگر نیست. این تصویر قدرت آن دربی را دارد که در پایان فیلم برای همیشه بسته می‌شود.



کاترین موشت، اورور پریتر، ژان پلگری در:
ترز آلن کاوالیه.

حرکت مهمترین وجه تمایز فیلم و عکس است. شکل (یا دگرگونی شکل) به دلیل حرکت واقعی می‌نماید. اما در عکس دگرگونی وجود ندارد، و شکل همواره «ناراست» است. عکس راست می‌گوید: این شکل‌ها واقعی نیستند، حتی اگر پیش چشم من ترز آماده‌ی رفتن باشد، و پدر شیشه‌های مربا را آماده کند و دست‌هاش، انگار بی اختیار، لبه‌ی میز را بفشارند، تا چیزی از بار اندوه دل را به جهان منتقل کنند... واقعیت فیلم همان تصویر نهایی است: عکسی از گانش‌های قدیسه.



چیشوریو، شیما ایوا شیتا در:
بعد از ظهر پاییزی یاسوجیرو آزو.

در تأثیر هنر پیشه‌ها زنده‌اند و اشیاء حاضر. حضور جسمانی تنها با قراردادی از پیش پذیرفته می‌تواند «وجودی خیالی» شود. بنا به ییمانی از پیش پذیرفته زنی به سونیا و مردی به دایی وانیا تبدیل می‌شوند. اما قاعده‌ی سینما يك بازی همیشگی است: شکستن مرز خیال و واقعیت. میچیکو می‌رود، پدر لبخند می‌زند، و می‌داند که دیگر تنها خواهد بود. میچیکو سر خم می‌کند تا پدر اشک‌هایش را نبیند. عکسی یا نوشته‌ای، هرگز نخواهد توانست حتی ذره‌ای از این ظرافت شگرف را منتقل کند.



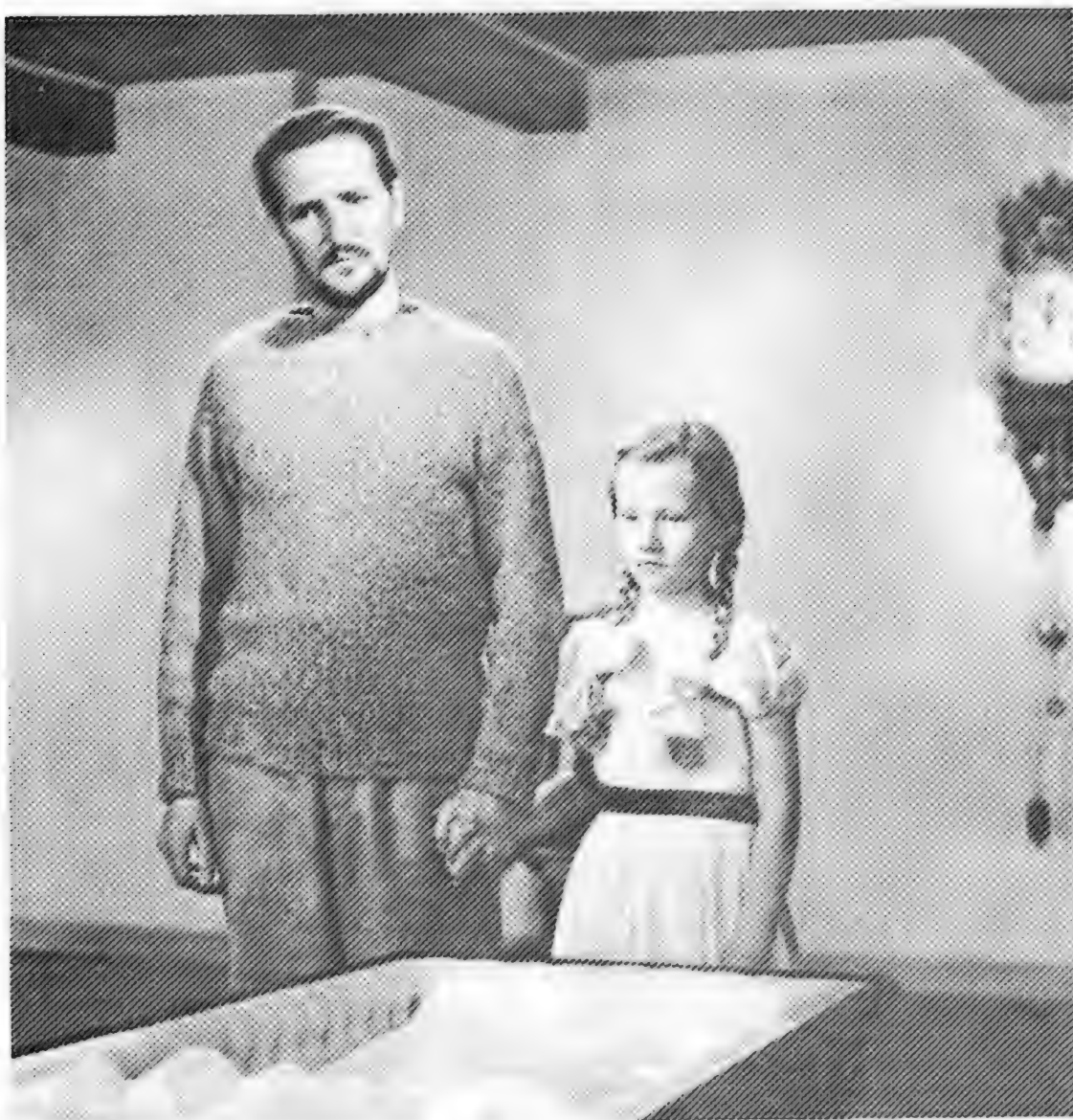
سولگ دو مارتن و پرونو گانز در:
بهشت بر فراز برلین دیم وندرس.

قاعده‌ی کلاسیک عکاسی ایجاد پندار است: پندار ژرفنا، فرض وجود حجم، فضا و حقیقت گرداگرد عکس، ادامه‌ی حضور. این ژرفنای پندارگون را «واقعیت» می‌خوانیم. اما عکس هیچ نیست، مگر سطحی که می‌بینیم. واقعیتی محدود به قاب، زن جوان کنار فرشته ایستاده است و او را نمی‌بیند. فرشته در سینما، همخوان با گوهر این هنر هم هست و هم نیست. در عکس، اما هست. از راه عکس چگونه بدانم که او هم هست، و هم نیست؟



نادرین نورینه در موش‌دوستی

در سینما، برخلاف عکاسی، زندگی بیرون قاب تصویر ادامه دارد، صدایش را می‌شنویم، به انتظار حرکت دوربین می‌مانیم تا آن را ببینیم. در سینما مفهومی شکننده‌تر از قاب تصویر وجود ندارد، دو تصویر از یک نما در موش‌دوستی به دخترک بول می‌دهد تا او برود، بازی کند. صدق‌های که موش‌دوستی در آن نمی‌بیند. مثل زندگی، دو لحظه از یک حرکت، از تداومی که در پیکر عکس‌ها زیبا نیست، اما در فیلم زیبایی یکه، تکرار ناسدنی و نامنتظری دارد، چون آنجا نگاه موش‌دوست را می‌توان دید.



آن انزاست و پیرین لردروف رای در: اردت کارل نودور درایر.

مارن اطمینان دارد که یوهانس مادرش را از خواب مرگ بیدار خواهد کرد. در فیلم به این تصویر که می‌رسم آرزو می‌کنم همه چیز بایستد، و تصویر ساعت‌ها باقی بماند. آنقدر که دل آماده و پذیرای معجزه شود. تا این ایمان کودکانه جاودانه شود. حالا که عکس در صفحه‌ی گشوده‌ی کتابی پیش روی من است، و می‌تواند برای همیشه در این سکون و سکوت باقی بماند؛ احساس می‌کنم که ادامه‌ی حرکت را می‌خواهم، معجزه را، زنده شدن اینگر را، و بیش از همه شنیدن واژه‌ی زندگی را.

یادآوری

۱

منابع هر مقاله، به مناسبت، در حاشیه‌ی صفحات، به نام نویسنده یا نویسندگان آمده، سپس شماره‌ی صفحات ذکر شده است. اگر از نویسنده‌ای پیش از یک اثر مورد اشاره است، با ذکر اعداد پس از نام نویسنده، هر اثر مشخص شده است. در مورد کتاب‌هایی که در چند مجلد به چاپ رسیده‌اند، شماره‌ی صفحات در جانب راست علامت / آمده است و شماره‌ی مجلد در جانب چپ آن. مشخصات کامل منابع هر مقاله، در پایان همان مقاله آمده است.

۲

تاریخ نگارش مقاله‌ها: «تنهایی ازو» اسفند ۶۷، «دو نگاه به ایثار» مهر ۶۸، «دلال معنایی واژگان و تصاویر» دی ۶۸، «ترز» اسفند ۶۸، «بازی نور در آب» و «وندس پیش از وندس» مرداد ۶۹، «نیمروز بارانی» شهریور ۶۹، «گفتگو با فیلم» مهر ۶۹، «سینمای آمریکا / سینمای اروپا» آبان ۶۹، «پول» دی ۶۹، «دو تصویر» اسفند ۶۹، و «گرترو» فروردین ۷۰، «عکس / فیلم» تیر ۱۳۷۰

۳

مقاله‌های «تنهایی ازو»، «دو نگاه به ایثار» [با عنوان «تصاویر دنیایی خیالی»]، «ترز»، «سینمای آمریکا / سینمای اروپا»، «نیمروز

بارانی» و «پول» [با عنوان «زنگ واژه‌ی آفرینش»] با دگرگونی‌هایی در شماره‌های ۷۵، ۸۳، ۸۹، ۹۹، ۱۰۰ و ۱۰۲ ماهنامه‌ی فیلم منتشر شده‌اند. مقاله‌ی «دلالت معنایی واژگان و تصاویر» نیز با تفاوت‌هایی در کتاب زیر به چاپ رسیده است:

امینی. ا (تدوین)، ادبیات و سینما، تهران، ۱۳۶۸، صص ۱۵-۳۷

خلاصه‌ای از مقاله‌ی «دو تصویر» در گردون، ویژه‌نامه‌ی هنر نقاشی بهار ۱۳۷۰ منتشر شده است.

نمایه‌ها

یادداشت

سامان نخستین نمایه براساس نام سینماگران است. سینماگر به معنایی گسترده مورد نظر است: کارگردان، فیلمنامه‌نویس، فیلمبردار، هنرپیشه، تدوینگر و حتی ناقد. ذکر نام کسانی چون آندره مالرو، ویلیام فاکنر و رومن یاکوبسن در این نمایه اشاره به کارهای آنان در زمینه‌ی سینماسب. هر جا در متن نام سینماگری به صراحب آمده باشد، این نام را در نمایه می‌یابید، اما بیش از این، هر اشاره‌ای به سینماگری و یا آمدن عنوان فیلمی از او بسنده بود تا نامش را در نمایه جای دهم.

نمایه‌ی دوم براساس عنوان فیلم‌ها سامان یافته است. پس از عنوان، سال تهیه و سپس نام کارگردان فیلم ذکر شده است. در این نمایه نیز عنوان فیلم‌هایی آمده است که یا در متن به صراحب از آن‌ها نام برده شده، و یا اشاره‌ای به آن‌ها آمده است.

نمایه‌ی نام سینماگران

برگمان، انگرید ۱۳۰	آلن، وودی ۱۵۳ ۱۰۷ ۱۰۴، ۹۷، ۹۶، ۵۵
برگمان، اینگمار ۴۹ - ۴۰، ۵۴، ۵۵، ۵۹، ۶۶	آمنگان، بارلمی ۱۰۹
۹۶، ۱۰۴، ۵ - ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۶۵	آنتونیوی، میکِل آنجلو ۱۶۸، ۱۴۸
۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۲	آیزنشتاین، سرگی ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۲۷، ۱۶۸، ۱۷۰
بوزدول، دیوید ۱۴۸، ۲۶	ادوال ۵۵
بونوئل، لونیس ۹۶، ۱۱۲، ۱۶۵	یاسوجیرو ۱۵ - ۶، ۱۷، ۲۷، ۵۰، ۵۵
بی‌برمان، هربرت ۸۶	۶۵، ۶۹، ۷۰، ۸۶، ۸۷، ۹۸، ۹۹
بابست، گئورگ ویلهلم ۱۷۰	۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۶۲، ۱۶۳
باراجانیان، سرکیس (سرنی پاراجانف) ۱۷۱	۱۶۴، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۸۵
بازولینی، پیر مائولو ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۱۳	استروب، ران ماری ۶۹، ۱۰۱، ۱۱۳، ۱۱۷
نانوفسکی، اروین ۱۳۵	اسودلونند، دوریس ۱۸۲
نانیول، مارسل ۵۷	استرنبرگ، جوزف فون ۱۰۳ ۱۵۴
برمینجر، اتو ۱۰۳	افولس، ماکس ۹۶
بریتو، اوروز ۱۸۴	الیزاب، آن ۱۸۸
پلگری، زان ۶۹، ۱۸۴	اون، تام ۱۰۱
پنس رود، نینا ۲۱، ۱۸۳	اونفر، ادگار جی ۸۶
پودوفکین، وسوالد ۱۰۲	اواسیتا، سیما ۱۸۵
تارکوفسکی، آندری ۱۳، ۲۸، ۶۰ - ۵۰، ۶۲	ایونس، یوریس ۳۲، ۳۹
۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۱	بازر، رولان ۱۲۵ - ۱۲۳ ۱۶۲ ۱۷۶
۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۹، ۱۴۸، ۱۶۴، ۱۷۸	بازن، آندره ۰۹
تروفو، فرانسو ۵۰، ۸۷، ۱	برسون، رویر ۳۹ - ۳۲، ۵۵، ۶۱، ۶۲، ۶۳
بورتیه، نادین ۱۸۷	۶۴، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۱۰۰، ۱۱۱
بورتر، ژاک ۸۶	۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۹
جارموش، جیم ۸۶	۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۷
چاپلین، چارلز (چارلی) ۱۱۰، ۱۲۷	

- دائن. استنلی ۱۱۰
دراپر، کارل تئودور ۳۱، ۳ - ۵۷، ۹۸، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۳۶
۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۰، ۱۸۳
دسپکا، ویتوریو ۹۶
دلاهی، میسل ۲۶
دلوز، ژیل ۲۸، ۱۱۷، ۱۳۲
دویونت، اوالد آندرو ۱۱۹
دورا، مارگریت ۱۳، ۱۳۴
دوشه، ژان ۲۴، ۲۶
دوماراتن، سولوگ ۱۸۶
دیتریش، مارلنه ۱۲۲
دیزنی، والت ۸۳، ۱۰۰
دین، جیمز ۸۴
زاسل، جین ۱۰۱
راود، ریچارد ۱۴۱
رنوار، ژان ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۸۶، ۹۶، ۹۹
رنه، آلن ۱۳، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۸
روب‌گری‌یه، آلن ۱۳۳، ۱۳۴
رود، اریک ۱۴۱
روزنبام، جانانتان ۲۵
روسلینی، روبرو ۶۲، ۹۶، ۱۳۰، ۱۳۱
رولت دالونز، فابریس ۲۶
رومر، اریک ۱۱۱، ۱۵۵
پی، من ۱۶۵
ری، نیکلاس ۵۵، ۸۰ - ۷۵، ۸۶، ۹۶، ۱۵۴
ریفشتال، لئی ۸۲
ریو، چیشو ۱۸۵
ریوت، ژاک ۲۰، ۲۷، ۶۲، ۶۴، ۶۶، ۶۹، ۱۰۱
۱۰۲، ۱۱۱
زیسلر، هانس ۹۲ - ۹۱
ساریس، اندرو ۲۵، ۱۰۸، ۱۴۱
سمولونه، ژان ۲۹، ۱۰۹، ۱۳۶
- سنب، مک ۹۰
سیرک، داگلاس ۱۰۰
شریدر، بل ۱۳۴
فارو، میا ۱۰۵
فاسبندر، راینر ورسر
فاکتر، ویلیام ۱۱۸
فدراسیبل، بریریت ۱۸۰
فلمینگ، ویکتور ۱۴۸
فلینی، فدریکو ۹۶
فورد، جان ۸۱، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰
۱۰۱، ۲، ۱۶۷
فولر، ساموئل ۸۶
کادانفسکی، الکساندر ۱۳
کارنه، مارسل ۸۶، ۹۹، ۱۳۱
کاوالیه، آلن ۷۴ - ۶۱، ۱۸۴
کریسینانسن، کای ۱۸۰
کلی، جین ۱۰۱
کوپریک، استنلی ۱۲۴
کورتیر، مایکل ۱۵۳
کوروساوا، آکیر ۵۷، ۱۴۸، ۱۷۰
کوکنو، ران ۹۶، ۱۱۳
کتون، باستر ۱۱۰، ۱۲۷
کیل، نالین ۰۸
کیل کویست، تامی ۱۷۸
گائز، پروو ۱۸۶
گانس، ابل ۷۰، ۱۶۸
گدار، ران لوك ۲۴، ۲۵، ۸۶، ۸۷، ۹۲، ۹۶
۱۰۱، ۱۷۱
گرمیون، ۳۴
گریفیت، دیوید وارک ۱۰، ۱۱۲، ۱۳۴، ۱۵۵
۱۶۷
لانگ، فرینس ۸۵، ۹۸، ۱۰۳
لانگنوا، هانری ۸۶، ۱۱۷

- نربیه، مارسل ۳۴
لردروف رای، پیرین ۱۸۸
لفانو، مارک ۵۵
نوبیج، ارنست ۰۳
لورن، استلی ۸۳
لوگان، جوشوا ۱۷۰
لومیر (لویی، اگوست)
لویس، جری ۱۰۰
لیونه، سرجو ۱۵۶
مارکس (گروچو، چیکو، زبو، هاریو، گومو)
مالبرگ، هنریک ۱۸۰
مالرو، آندره ۱۱۸
مالون، دروتی ۱۰۰
مامولیان، روبین ۱۰۳، ۱۰۱، ۱۶۷، ۱۱۳
مان، آنتونی ۸۶
متز، کریستین ۱۷۷، ۱۰۹، ۷۰
ملی.س. ژرژ ۱۰۸، ۱۳۰
منکیه‌ویچ، جوزف ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۳۱
۱۳۳، ۱۳۲
مورنانو، فردریس ویلهلم ۵۷، ۸۵، ۹۸، ۱۱۲
۱۱۷، ۱۱۹، ۱۳۰، ۱۸۱
موشت، کاترین ۶۷، ۶۸، ۱۸۴
مولر، روبی ۸۹
مونرو، مریلین ۱۷۰
میتری، زن ۱۱۶
میچم، رابرت ۷۶
میزوگوسی، کنجی ۱، ۲۸، ۹۸
منه‌ئی، وینسنت ۹۶، ۱۰، ۰۳، ۱۱۱، ۱۲۹
۱۶۷
نیکوبس، سون ۵۵
وانلدر، بیلی ۱۱۲
واسن، جین ۱۰۰
ونز، ارسن ۹۶
وندرس، ویم ۵۰، ۵۱، ۵۵، ۶۲، ۸۰-۷۵
۹۳-۸۱، ۱۵۴، ۱۸۶
وود، رابین ۱۰۸، ۱۴۱، ۱۶۰
وولن، بتر ۱۳۴
ویسکوتتی، لوکینو ۱۱۳
وین، جان ۱۰۰، ۱۰۱
وینه، روبرت ۱۴۸، ۱۶۹
ویگو، ژان ۳۴
هاردی، آلیور ۸۳
هانکه، بتر ۸۳، ۹۰، ۱۳۴
هانوکس، هارد ۸۶، ۸۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲
۱۶۷
هودسن، راک ۱۰۰
هیچکاک، آلفرد ۹۹، ۱۰۳، ۱۲۴، ۱۴۸، ۱۶۰
هیوستن، جان ۱۷، ۱۲۷، ۱۳۸
یاکوبسن، رومن ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۸
یوزفسون، ارلاند ۵۴

نمایه‌ی عنوان فیلم‌ها

- آتلانت (۱۹۳۴) ژان ویگو ۳۴
- آخر بهار (۱۹۴۹) یاسوجیر و ازو ۳، ۶، ۷، ۱۲، ۱۴، ۸۶، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۶۲، ۱۶۴
- آخر پاییز (۱۹۶۰) یاسوجیر و ازو ۶
- آخر تابستان (۱۹۶۱) یاسوجیر و ازو ۸
- آخرین خنده (۱۹۲۴) فردریش ویلهلم مورناتو ۱۳۰
- آذرخش روی آب (۱۹۸۰) ویم وندرس ۸۰ - ۹۲، ۷۵
- آرایشک‌های بیروسمانی (۱۹۸۶) سرکیس یازاجانیان ۱۷۱
- آغاز بهار (۱۹۵۶) یاسوجیر و زو ۸
- غاز تابستان (۱۹۵۱) یاسوجیر و ازو ۱۲، ۷
- افان موطلائی‌ها را ترجیح می‌دهند (۱۹۵۳) هوارد هاوکس ۱۰۰
- آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹) جان فورد ۸۶
- آلاباما: دو هزار سال روشن (۱۹۶۹) ویم وندرس ۸۸، ۸۹
- آلفاویل (۱۹۶۴) ژان لوک گدار ۹۲
- آلیس در شهرها (۱۹۷۳) ویم وندرس ۷۶، ۸۱
- آندری روبلف (۱۹۶۶) آندری تارکوفسکی ۱۲۹
- انزل (۱۹۳۴) مارسل پانیول ۵۷
- آن‌ها در سب زندگی می‌کنند (۱۹۴۸) نیکلاس ری ۸۶
- آینه (۱۹۷۵) آندری تارکوفسکی ۶۰، ۷۶، ۱۰۱
- اتفاق دکتر کالبدگاری (۱۹۲۰) روبرت وینه ۱۴۸، ۱۶۹
- اریاب خانه (۱۹۲۵) کارل تودور درایر ۲۱
- اردت (۱۹۵۵) کارل تودور درایر ۳، ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۸، ۱۸۰، ۱۸۸
- ارفه (۱۹۵۰) ژان کوکتو ۹۶
- اروپای ۵۱ (۱۹۵۲) روبرتو روسلینی ۱۳۰

- از گذشته‌ها (۱۹۴۷) ژان تورنر ۸۶
 استاکر (۱۹۷۹) آندری تارکوفسکی ۱۳، ۶۰، ۱۰۱، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۴
 استرومبولی (۱۹۴۹) روبرتو روسلینی ۱۳۰
 المیاد (۱۹۳۶) لنی ریفتستال ۸۲
 اماك باکيا (۱۹۲۷) من ری ۱۶۵
 امید (۱۹۳۹) آندره مالرو ۱۱۸
 انتهای زمین (۱۹۲۹) ژان ایستاین ۳۴
 انحراف (۱۹۴۵) ادگار جی اولمر ۸۶
 اوگسو مونوگاتاری (۱۹۵۳) کنجی میزوگوتسکی ۱، ۲، ۲۸
 ایثار (۱۹۸۶) آندری تارکوفسکی ۳، ۲۸، ۶۰ - ۵۰، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۴۸، ۱۷۸
 ایستگاه اتوبوس (۱۹۵۶) جوشوا لوگان ۱۷۰
 ایندیا سانگ (۱۹۷۵) مارگریت دورا ۱۳، ۱۰۱، ۱۳۴
 بدنام (۱۹۴۶) آلفرد هیچکاک ۹۹
 بزرگتر از زندگی (۱۹۵۶) نیکلاس ری ۵۵
 بعد از ظهر پاییزی (۱۹۶۲) یاسوجیرو ازو ۶، ۷، ۸، ۱۱، ۱۳، ۱۷، ۷۰، ۱۸۵
 به دنیا آمدم اما... (۱۹۳۲) یاسوجیرو ازو ۸
 به سوی شرق (۱۹۲۰) دیوید وارک گریفیت ۱۱۲
 بهشت بر فراز برلین (۱۹۸۷) ویم وندرس ۵۰، ۷۶، ۸۳، ۹۲، ۱۸۶
 بیوه‌ی کشیش (۱۹۲۰) کارل تودور درایر ۲۱
 پارسوال (۱۹۷۸) اریک رومر ۱۱۱
 پاریس تگزاس (۱۹۸۴) ویم وندرس ۵۵، ۷۶، ۸۲، ۸۵، ۸۶، ۸۹، ۱۵۴
 پاسیون (۱۹۸۲) ژان لوگ گدار ۱۷۱
 پرتو سبز (۱۹۸۶) اریک رومر ۱۱۱
 پرسونا (۱۹۶۶) اینگمار برگمان ۵۴، ۱۰۵
 پس از تمرین (۱۹۸۳) اینگمار برگمان ۴۱
 پول (۱۹۸۳) روبر برسون ۳۹، ۳ - ۳۲، ۶۷، ۱۴۸
 تابستان در شهر (۱۹۷۰) ویم وندرس ۸۱، ۸۷، ۸۸، ۹۲ - ۹۱
 تخم افمی (۱۹۷۷) اینگمار برگمان ۵۴
 ترز (۱۹۸۶) آلن کاوالیه ۳، ۷۴ - ۶۱، ۱۸۴
 تعقیب بزرگ ← خشم بسیار
 تماس (۱۹۷۱) اینگمار برگمان ۵۴
 توت فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۸) اینگمار برگمان ۴، ۱۰۵، ۱۶۵
 توکیوگا (۱۹۸۴) ویم وندرس ۸۷، ۹۲

- توهم بزرگ (۱۹۳۷) ژان رنوار ۹۶
 جادوگر شهر زمرد (۱۹۳۹) ویکتور فلمینگ ۱۴۸
 جانی گیتار (۱۹۵۴) نیکلاس ری ۱۵۴، ۷۶، ۵۵
 جنایت و جحه (۱۹۸۹) وودی آلن ۱۰۵، ۱۰۴
 جویندگان (۱۹۵۶) جان فورد ۱۰۱، ۱۰۰
 جیب‌بر (۱۹۵۹) روبر برسون ۶۹
 جیب‌بری در خیابان جنوبی (۱۹۵۳) ساموئل فولر ۸۶
 چهار شب رویابین (۱۹۷۱) روبر برسون ۱۷۱، ۱۷۰
 حرکت نادرست (۱۹۷۵) ویم وندرس ۸۲، ۷۶
 حکایت‌های دکامرون (۱۹۷۱) پیر بانولو یازولینی ۱۷۱
 خاطرات کشیش روستا (۱۹۵۱) روبر برسون ۱۳۷، ۱۳۶، ۶۴، ۳۸
 خشم بسیار (۱۹۵۳) فریتس لانگ ۸۶
 خیابان‌های شهر (۱۹۳۱) روبن مامولیان ۱۱۳، ۱۰۳
 دادرسی ژندارک (۱۹۶۳) روبر برسون ۳۸
 داستان توکیو (۱۹۵۳) یاسوجیرو ازو ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۶۳، ۸۷، ۱۴، ۸، ۷، ۶
 داغ ننگ (۱۹۷۲) ویم وندرس ۸۵، ۸۱
 در سن لوییز ملاقاتم کن (۱۹۴۴) ونسنت مینه‌لی ۱۰۳
 در مسیر زمان (۱۹۷۶) ویم وندرس ۸۸، ۷۶
 دسته‌ی جدا (۱۹۶۴) ران لوك گدار ۱۰۱، ۸۶
 دسته‌ی چهار نفره (۱۹۹۰) ژاک ریوت ۱۰۱
 دلهره‌ی دروازه‌بان در لحظه‌ی بنالتی (۱۹۷۱) ویم وندرس ۸۱
 دوباره اون قطعه‌رو بزنی سام (۱۹۷۲) وودی آلن ۱۵۳، ۹۷
 دوست آمریکایی (۱۹۷۷) ویم وندرس ۷۶، ۷۵
 دیگر نمی‌توانیم به خانه برگردیم (۱۹۷۳) نیکلاس ری ۸۰، ۷۶
 راشومون (۱۹۵۰) آکیرا کوروساوا ۱۴۸، ۵۷
 راه‌آهن (۱۹۴۷) آنتونی مان ۸۶
 رزارغوانی قاهره (۱۹۸۵) وودی آلن ۹۷
 رزمنده‌ی پوتسدام (۱۹۲۵) سرگی آیزنشتاین ۱۰۲
 رودررو (۱۹۷۶) اینگمار برگمان ۵۴
 روز برمی‌آید (۱۹۳۹) مارسل کارنه ۱۳۱
 روز خشم (۱۹۴۳) کارل تئودور درایر ۱۲۴، ۹۹، ۲۱
 رویاها (۱۹۹۰) آکیرا کوروساوا ۱۷۰
 زانوی کلر (۱۹۷۰) اریک رومر ۱۱۱

- زن چپ دست (۱۹۷۸) پتر هانتکه ۱۳۴
 زندان (۱۹۴۹) اینگمار برگمان ۱۸۲.۴۳
 زن دیگر (۱۹۸۸) وودی آلن ۹۷
 زن نازنین (۱۹۶۸) روبر برسون ۱۴۸.۳۸
 زنی از توکیو (۱۹۳۳) یاسوجیرو ازو ۸
 ساحل مه‌آلود (۱۹۳۸) مارسل کارنه ۸۶
 ساعت گرگ و میش (۱۹۶۸) اینگمار برگمان ۱۰۵
 سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱) آلن رنه ۱۳۴.۱۳۳.۱۰۶.۱۰۴
 سانسیت بولوار (۱۹۵۰) بیلی وایلد ۱۱۲
 سپتامبر (۱۹۸۶) وودی آلن ۹۷.۵۵
 سرگذشت آدل. ه. (۱۹۷۵) فرانسوا ترونو ۱۰۱
 سرگذشت یاد (۱۹۸۹) یوریس ایونس ۳۹.۳۲
 سرگیجه (۱۹۵۸) آلفرد هیچکاک ۱۶۰.۱۰۳.۹۹
 سفر به کرمی ماد (۱۹۰۲) ژرژ ملیس ۱۳۰
 سفر شگفت‌انگیز (۱۹۸۰) آلن کاوالیه ۷۲.۶۷
 سکوت (۱۹۶۳) اینگمار برگمان ۴۳
 سگ آندلسی (۱۹۲۸) لویس بونونل ۱۶۵
 سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند (۱۹۷۴) ژاک ریوب ۱۱۱
 سولاریس (۱۹۷۲) آندری تارکوفسکی ۱۴۸.۱۰۵.۷۲.۶۰.۵۶.۵۲
 سونات پاییزی (۱۹۷۸) اینگمار برگمان ۱۷۸
 سه صفحه‌ی آمریکایی (۱۹۶۹) ویم وندرس ۹۰
 سیلاب (۱۹۱۷) مارسل لریه ۳۴
 سیلورستی (۱۹۶۹) ویم وندرس ۸۹
 شامگاه توکیو (۱۹۵۷) یاسوجیرو ازو ۸
 شاید شیطان (۱۹۷۷) روبر برسون ۳۸.۳۳
 شبی که در خانه‌ی مو گذراندم (۱۹۶۹) اریک رومر ۱۱۱
 شرم (۱۹۶۸) اینگمار برگمان ۵۵.۵۴
 شکوفه‌های پژمرده (۱۹۱۹) دیوید وارک گریفیث ۱۶۶.۱۵۵.۱۰۲
 شهوت زندگی (۱۹۵۶) وینسنت مینه‌لی ۱۲۹
 صحرای سرخ (۱۹۶۴) میکال آنجلو آنتونیونی ۱۶۸
 صحنه‌ها (۱۹۶۶) فیلم گمشده‌ی ویم وندرس ۸۸
 طلوع (۱۹۲۷) ویلهلم فردریس مورتانو ۱۸۱.۱۱۷.۵۸.۵۷
 عشق تا مرگ (۱۹۸۴) آلن رنه ۱۳

نمایه‌ی عنوان فیلم‌ها ۱۹۹

- عشق دیوانه (۱۹۶۸) ژاک ریوت ۶۲
 علفزار پرموج (۱۹۵۹) یاسوجیرو ازو ۱۴، ۹
 عیسی ناصری (طرح فیلم ناشده‌ی) کارل تئودور درایر ۱۶
 غریبه‌تر از بهشت (۱۹۸۴) جیم جارموش ۸۶
 فانی و الکساندر (۱۹۸۲) اینگمار برگمان ۴۹، ۳ - ۱۷۹، ۴۰
 فاوست (۱۹۲۶) فردریش ویلهلم مورتانو ۱۱۹
 فرانچسکو دلقک خداوند (۱۹۵۰) روبرتو روسلینی ۹۶
 فرشته‌های گناه (۱۹۴۳) روبر برسون ۶۹، ۶۴، ۳۸
 فریادها و نجواها (۱۹۷۲) اینگمار برگمان ۶۶، ۵۴
 فقط فرشته‌ها بال دارند (۱۹۳۹) هوارد هاوکس ۱۰۲، ۸۶
 فیلم پلیس (۱۹۷۰) ویم وندرس ۹۱، ۹۰
 فیلم نیک ← آذرخش روی آب
 قاعده‌ی بازی (۱۹۳۹) ژان رنوار ۸۶
 قطار سریع‌السیر شانگهای (۱۹۳۲) جوزف فون استرنبرگ ۱۵۴
 کازابلانکا (۱۹۴۲) مایکل کورتیز ۱۵۳
 کسوف (۱۹۶۲) میکل آنجلو آنتونیونی ۱۶۸
 کنتس پابرهنه (۱۹۵۴) جوزف منکیه‌ویچ ۱۳۲، ۱۰۳
 گرترود (۱۹۶۴) کارل تئودور درایر ۳۱ - ۱۶، ۵۷، ۵۸، ۱۱۲، ۱۸۳
 گردشی بیرون شهر (۱۹۳۶) ران رنوار ۹۹
 گذران زندگی (۱۹۶۲) ژان لوک گدار ۱۰۱
 لانسلو دولاک (۱۹۷۴) روبر برسون ۱۱۱
 لولو یا جعبه‌ی پاندورا (۱۹۲۸) فردریش ویلهلم یابست ۱۷۰
 لولیتا (۱۹۶۲) استنلی کوبریک ۱۲۴
 ماجرا (۱۹۶۰) میکل آنجلو آنتونیونی ۱۴۸
 مادر (۱۹۲۵) وسوالد بودوفکین ۱۰۲
 مارتین ولتا (۱۹۷۸) آلن کاوالیه ۷۲، ۶۷، ۶۶
 مده‌آ (طرح فیلم ناسده‌ی) کارل تئودور درایر ۱۶
 م را به نشانه‌ی مرگ بگیر (۱۹۵۴) آلفرد هیچکاک ۱۲۴
 مردان رام‌نشدنی (۱۹۵۲) نیکلاس ری ۷۶
 مرد بازوطلائی (۱۹۵۵) اتو پرمینجر ۱۰۳
 مردگان (۱۹۸۷) جان هیوستن ۱۳۷، ۱۷
 مردی که لیبرتی والانس را کست (۱۹۶۲) جان فورد ۱۰۲
 مرگ امیدوکلس (۱۹۸۶) ژان ماری استروب ۱۱۳، ۱۰۱

- مرگ فرندشیپ (۱۹۸۶) پیترو وولن ۱۳۴
 مصیبت آنا (۱۹۶۹) اینگمار برگمان ۱۰۵، ۵۶
 مصیبت ژندارك (۱۹۲۷) كارل تئودور درایر ۱۱۷، ۲۸، ۲۶، ۲۱
 ملو (۱۹۸۶) آلن رنه ۱۳
 موریل یا زمان بازگشت (۱۹۶۳) آلن رنه ۱۰۴
 موسی و هارون (۱۹۷۵) ژان ماری استروب ۱۱۷
 موشت (۱۹۶۷) روبیر برسون ۱۸۷، ۳۸
 مهر هفتم (۱۹۵۶) اینگمار برگمان ۴۵
 ناگهان بالتازار (۱۹۶۶) روبیر برسون ۳۸
 ناگهان تابستان گذشته (۱۹۵۹) جوزف منکیهویچ ۱۳۲
 نامه‌ای به سه همسر (۱۹۴۹) جوزف منکیهویچ ۱۳۲
 نمك زمین (۱۹۵۳) هربرت بی برمان ۸۶
 نور زمستانی (۱۹۶۲) اینگمار برگمان ۵۴
 نوشتالگیا (۱۹۸۳) آندری تارکوفسکی ۶۰، ۵۶
 نوشته بر باد (۱۹۵۷) داگلاس سیرك ۱۰۰
 وارته‌ها (۱۹۲۳) اوالد آندره دوپونت ۱۱۹
 وامپیر (۱۹۳۲) كارل تئودور درایر ۱۱۹
 هامت (۱۹۸۲) ویم وندرس ۷۷
 هانا و خواهرانش (۱۹۸۶) وودی آلن ۹۷
 هر آنچه مجاز است (۱۹۵۶) داگلاس سیرك ۱۰۰
 همان بازیگر باز شوت می‌کند (۱۹۶۸) ویم وندرس ۸۹، ۸۸، ۷۵
 همچون در يك آینه (۱۹۶۱) اینگمار برگمان ۴۳
 همه چیز درباره‌ی حوا (۱۹۵۰) جوزف منکیهویچ ۱۳۲
 موفمانیا (طرح فیلم نشده‌ی) آندری تارکوفسکی ۵۱
 يك آمریکایی در پاریس (۱۹۵۱) وینسنت مینه‌لی ۱۱۱
 یکدونه پسر (۱۹۳۶) یاسوجیرو ازو ۷

Pictures of The Imaginary World

Essays on Cinema

by
Bābak Ahmadi

First published 1991
3rd printing 2008



© 1991 Nashr-e Markaz Publishing Co.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form, or incorporated into other books or any information retrieval system, electronic or mechanical, without the written permission of the publisher

Tehran P.O.Box 14155-5541
Email: info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran

تصاویر دنیای خیالی برگزیده‌ای است از مقاله‌هایی که درباره‌ی لحظه‌هایی از سینما نوشته‌ام؛ لحظه‌های جدایی از واقعیت زندگی هر روزه و پذیرش «جهان متن». با یادآوری عنوان یکی از آخرین آثار نویسنده‌ای محبوب، کتاب را «قطعاتی از سخن عاشقانه» می‌دانم. گفت و شنودی که چون استوار به دل‌بستگی است، هراس و اندوه از کف دادن را همواره با خود دارد.

روی جلد: لحظه‌هایی از فیلم ویم و ندرس حرکت نادرست (۱۹۷۵)

از کتاب‌های نشر مرکز درباره‌ی سینما

هنر سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون / فتاح محمدی
تاریخ سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون / روبرت صافاریان
اومانیسیم در نقد فیلم رابین وود / روبرت صافاریان
تدوین فیلم و ویدئو راجر کریتندن / روبرت صافاریان
فن سینما و بازیگری در سینما ف. پودوفکین / حسن افشار
سرشت و سرنوشت (سینمای کریشتف کیشلوفسکی) مونیکا مورر / مصطفی مستور
باد هر جا بخواهد می‌وزد (اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون) بابک احمدی
زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی محمد صنعتی



ISBN: 978-964-305-787-9



9 789643 057879

۳۷۰۰ تومان